



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
RÁDIO & TV

**A Revolução Tecnológica do Áudio no Brasil:
Um Estudo Sobre a Discografia dos Mutantes**

Pedro de Castro Thedy

Rio de Janeiro

2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
RÁDIO & TV

A Revolução Tecnológica do Áudio no Brasil: Um Estudo Sobre a Discografia dos Mutantes

Monografia submetida à Banca de Graduação
como requisito para obtenção do diploma de
Comunicação Social – Rádio & TV.

Pedro de Castro Thedy

Orientador: Prof. Dr. Afonso Claudio Figueiredo

Rio de Janeiro

2021

FICHA CATALOGRÁFICA

T375r Thedy, Pedro de Castro A revolução tecnológica do áudio no Brasil: um estudo sobre a discografia dos Mutantes / Pedro de Castro Thedy. -- Rio de Janeiro, 2021.
64 f.

 Orientador: Afonso Claudio Figueiredo.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Bacharel em Comunicação Social: Radialismo, 2021.

 1. Áudio. 2. Os Mutantes. 3. Tropicália. 4. Música. I. Figueiredo, Afonso Claudio, orient. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

A REVOLUÇÃO TECNOLÓGICA DO ÁUDIO NO BRASIL: UM ESTUDO SOBRE A DISCOGRAFIA DOS MUTANTES

Pedro de Castro Theedy

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Rádio & TV.

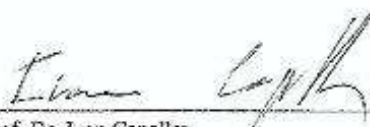
Aprovado por



Prof. Dr. Afonso Wladimir Figueiredo – orientador



Prof. Dr. Liv Rebecca Sovik



Prof. Dr. Ivan Capeller

Aprovado em: 26 de agosto de 2021

Grau: 10,0

Rio de Janeiro/RJ

2021

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, queria agradecer meus pais, que me providenciaram com todo o amor e conforto do mundo, facilitando todo esse processo nesses tempos tão difíceis. Não só a escrita do próprio trabalho, que traz seus momentos de estresse, cansaço e dúvidas, mas como a própria pandemia que vivemos há um ano e meio. Mesmo com as perguntas constantes sobre como anda o TCC, que tanto me deixavam nervoso e ansioso, sei que tudo era feito com boas intenções de uma família que eu amo muito.

A todos os meus amigos, que me apresentaram ao universo dos Mutantes e com os quais tive debates importantíssimos para a fundamentação desse texto, muito obrigado. As grandes conversas, girando em torno de música e arte ou também de coisas banais, são sempre fortes raízes tanto para minhas bases teóricas quanto para o meu próprio caráter.

Agradeço também ao meu orientador, Afonso, sempre tão solícito com comentários extremamente pertinentes, referências bibliográficas interessantíssimas e, principalmente, por ter dado direção a um trabalho que por muito tempo era apenas um emaranhado de ideias desconexas dentro de minha própria cabeça.

Também sou muito grato a todos os professores que tive dentro da ECo e da UFRJ como um todo. Ter passado esses últimos anos dentro dessa grande instituição, aprofundando meus conhecimentos e relações com a arte brasileira, foi algo muito enriquecedor. Fica também um agradecimento especial para Liv Sovik e Ivan Capeller, que aceitaram integrar essa banca.

Não poderia faltar também um agradecimento ao meu grande amor, Victoria. Não sei como teria lidado com esse momento de tantas mudanças e conclusões de capítulos sem ter você do meu lado, me apoiando e me levantando quando tudo parecia ficar impossível e minha única vontade era passar semanas debaixo das cobertas. Você certamente foi fundamental para o desenvolvimento desse trabalho, não só com apoio emocional, mas também como uma ótima fonte de ideias e novos pontos de vista que me faziam enxergar o trabalho de uma nova forma. Te amo.

THEDY, Pedro de Castro. **A revolução tecnológica do áudio no Brasil: um estudo sobre a discografia dos Mutantes**. Orientador: Afonso Claudio Figueiredo. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – Rádio & TV). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2021.

RESUMO

Os Mutantes possuem um lugar especial na história da cultura musical brasileira, não só pelo seu papel dentro da Tropicália, mas também pelas diversas inovações tecnológicas que foram trazidas pela banda. O trio de Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e Rita Lee, juntamente com Cláudio César Dias Baptista e Rogério Duprat, foram fundamentais na incorporação de novos instrumentos, efeitos sonoros e experimentações no vocabulário musical dos artistas brasileiros, transformando o estúdio em uma ferramenta. Analisando todo o contexto que possibilitou a ascensão da banda e a realização de suas “viagens sonoras”, esse trabalho busca explicar a importância dos Mutantes para a música popular brasileira, tornando-os também protagonistas da Tropicália.

Palavras-chaves: Os Mutantes; Tropicália; tecnologia musical; áudio; Música Popular Brasileira.

ABSTRACT

Os Mutantes hold a special place in the Brazilian cultural scene not only for their role in the Tropicália movement but also for numerous technological innovations to Brazilian music. The trio composed by Arnaldo Baptista, Sérgio Dias and Rita Lee, together with Cláudio César Dias Baptista and Rogério Duprat, were essential in the incorporation of new instruments, sound effects and changes in the musical language of Brazilian artists, transforming the studio in an instrument of itself. Analyzing all the context that guided the creation of their unique style and ascension to fame, this academic work aims to explain the importance of the Mutantes for Brazilian popular music, making them the protagonists of the Tropicália movement.

Keywords: Os Mutantes; Tropicália; music technology; audio; Música Popular Brasileira.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	6
2. A INDÚSTRIA CULTURAL NO BRASIL DOS ANOS 60	13
3. A REVOLUÇÃO SONORA DOS MUTANTES	27
3.1 A CONTRACULTURA E MUTANTES	27
3.2 ROGÉRIO DUPRAT E A INFLUÊNCIA DA MÚSICA NOVA	39
3.3 A REVOLUÇÃO TECNOLÓGICA NO ÁUDIO BRASILEIRO	42
4. ANÁLISE DE CANÇÕES	46
4.1 BATMACUMBA	46
4.2 DIA 36	49
4.3 CHÃO DE ESTRELAS	52
4.4 TOP TOP	55
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	58
REFERÊNCIAS.....	62

1 INTRODUÇÃO

A década de 60, marcada por rupturas políticas, comportamentais e artísticas, foi o momento perfeito para o surgimento da Tropicália. O movimento cultural é até hoje constantemente lembrado, sendo assunto de diversos documentários, textos acadêmicos, matérias jornalísticas, entre diversas outras formas. Seu nome é utilizado das mais diversas formas, dando nome à artigos de moda e estilos musicais igualmente.

Em busca da construção de uma linguagem universal para a arte brasileira, a Tropicália se apropriou de movimentos anteriores como o concretismo, a Música Nova e o modernismo brasileiro, destacando o conceito de antropofagia cultural de Oswald de Andrade. Para os tropicalistas, não fazia sentido a redução da música brasileira à bossa nova e ao samba. A não-adesão ao rock internacional, visto como alienador por diversos personagens culturais da época como Edu Lobo e Elis Regina, parecia ser uma contradição diante da linha evolutiva da música brasileira. Afinal, o samba é de origem africana, e a própria bossa nova possui ligação direta com o *cool jazz* norte-americano.

Para os membros da Tropicália, a antropofagia cultural se daria com a incorporação dos mais diversos elementos estrangeiros no plano cultural brasileiro, porém realizada de forma crítica e universal. Era necessário adequar a música nacional à modernidade da mesma maneira que os projetos de Juscelino Kubitschek, com seus 50 anos em 5, e a própria ditadura militar realizavam. Dessa forma, seria possível romper com a dependência cultural, como descreve Oswald de Andrade (SILVA, 2010). Ao mesmo tempo, seria uma forma também de transformar a cultura brasileira em um produto de exportação internacional, já que o que se esperava de artistas brasileiros era uma música fetichizada e dançante¹.

Para Hélio Oiticica, autor da obra que deu o nome ao movimento, “a Antropofagia seria a defesa que possuímos contra tal domínio exterior [...]” (OITICICA, 1967 apud SILVA, 2010). A junção de elementos distintos como o rock britânico e o cinema da *Nouvelle Vague* com manifestações culturais nacionais como o Concretismo e o Cinema Novo acabavam gerando a “geleia geral” brasileira, contraditória, entre a modernidade da televisão e a tradição do baião.

¹ Um exemplo dessa visão perante a música brasileira está na ida de Sérgio Dias, guitarrista e vocalista dos Mutantes, à Itália em 1977. Com o intuito de ganhar visibilidade no mercado europeu, Sérgio se aproximou de um produtor local, que sugeriu que Sérgio encontrasse “duas mulatas gostosas, com as pernas bem compridas [...]” para “[...]fazer uma música bem dançante e com uma batida bem repetitiva.” (CALADO, 1996).

E foi dessa forma que a Tropicália acabou revolucionando não só a música como a arte do Brasil como um todo.

Apesar de ser muitas vezes ser pensada apenas como um movimento musical que durou pouco mais de 1 ano, iniciando com o “lançamento” do projeto tropicalista no III Festival da Música Popular Brasileira, realizado em setembro e outubro 1967, e terminando com o exílio de Gilberto Gil e Caetano Veloso no início de 1969, é difícil pensar nele como sendo apenas isso. A concentração do tropicalismo nessas duas figuras é uma ideia que há muito perdura no imaginário popular, diminuindo o papel de Tom Zé, Gal Costa, Rogério Duprat, Rogério Duarte, Torquato Neto e diversos outros a meros coadjuvantes, em algo que pode ser descrito como um culto à personalidade artística. A centralização midiática de um coletivo criativo em uma figura central é descrita por Antoine Hennion² como uma parte fundamental da música pop moderna, sendo uma ligação direta entre a massa e esse time de colaboradores. Mesmo que os tropicalistas tenham sido muito influenciados um pelos outros, com os papéis de compositor, arranjador, intérprete e músicos de apoio tendo sido adotados por todos os membros em diferentes momentos, a fama de Gil e Caetano acabou os tornando protagonistas da Tropicália.

Apesar disso, esse texto busca defender a ideia de que os Mutantes, conjunto formado por Rita Lee, Arnaldo Baptista, Sérgio Dias e, posteriormente, Liminha e Dinho Leme, foram tão importantes, se não mais, para a revolução musical brasileira que a Tropicália tinha como proposta. A continuação do projeto tropicalista após o exílio passou pelas mãos da banda, que constantemente inovou tanto na parte técnica-industrial quanto na própria ideia do que é uma canção popular. O seu trabalho com o arranjador e produtor musical Rogério Duprat, um dos signatários do movimento Música Nova, foi também peça fundamental para a incorporação de novos elementos na canção popular realizada no Brasil.

A própria bagagem musical dos jovens paulistas fez com que eles pudessem ter uma abordagem diferente daquilo que era comum por aqui. A mistura do *rock* estrangeiro que já há alguns anos dominava a música internacional com um viés clássico, trazido pela formação musical da mãe dos irmãos Dias Baptista, a pianista Clarisse Leite, gerou uma mistura que foi fundamental para a criação de um som tropicalista. Caetano e Gil já desejavam incorporar os instrumentos elétricos, como a guitarra e o baixo, a seus repertórios, mas a inventividade, o virtuosismo e a criatividade exacerbada dos Mutantes fez com que aquilo se desenvolvesse além do que a Jovem Guarda já vinha realizando com os mesmos instrumentos. Somando a isso

² HENNION, Antoine. The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song. **Popular Music**, v. 3, ano 1983, p. 159-193, DATA. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/853099>>. Acesso em: 16 maio 2021.

a idiossincrasia de Rogério Duprat, adepto de técnicas como a música concreta, a Tropicália aparece como algo totalmente novo no cenário cultural brasileiro. Duprat, em entrevista para o programa *A História do Rock Brasileiro* (PlayTV, 2016), cita Os Mutantes como a verdadeira razão para o “abandono daqueles esquemas nacionalistas”.

Essa citação diz muito sobre a importância da banda para a Tropicália. Assim como a MPB, que juntava os músicos da segunda geração bossanovista com os CPCs³ (Centros Populares de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes), a Tropicália defendia também um projeto de música brasileira, embora ambos fossem completamente distintos. Enquanto a MPB defendia um estilo tradicional, misturando o violão da Bossa Nova com tradições regionais e letras diretamente contra a ditadura, os tropicalistas deglutiam a cultura externa tão criticada pelos mpbdistas, misturando a polêmica guitarra elétrica com o violão, o berimbau e a cuíca.

Embora a Tropicália tivesse elementos claramente políticos, assim como seu próprio objetivo, a forma como isso era demonstrado incomodava e muito a esquerda dos CPCs. Os Mutantes, em especial, se afastavam (e até hoje se afastam) do lado político de suas canções, mesmo tendo em seu repertório números como *Panis et Circensis*, que demonstra um posicionamento crítico à alienação da classe média. Para os Mutantes, que ainda eram adolescentes, o que importava era fazer música, independentemente de posicionamentos perante uma sociedade cada vez mais oprimida pela ditadura militar.

A turminha da esquerda falava mal da gente porque achava que a gente era de direita, ou que era americanizado, aí os caras da direita diziam que a gente era da esquerda porque a gente tava junto com o Gil e Caetano, essa coisa. Quer dizer, a gente tava fazendo música e era isso que a gente fazia. (DIAS, 2007)

Como demonstrado, os Mutantes eram constantemente criticados pela esquerda e pela direita, ambos nacionalistas, com suas visões culturais ufanistas, valorizando o nacional e excluindo o estrangeiro. Há até mesmo um protesto contra a guitarra, símbolo supremo da cultura ianque, a “Marcha contra a Guitarra Elétrica”⁴, que, com seu slogan de “defender o que

³ O Centro Popular de Cultura foi uma organização associada à União Nacional dos Estudantes (UNE). Seu objetivo era a criação e divulgação de uma arte popular associada à esquerda revolucionária

⁴ A Marcha Contra a Guitarra Elétrica, que foi liderada por Elis Regina, teve também a curiosa presença de Gilberto Gil, que no mesmo ano de 1967 estrearia *Domingo no Parque*, tocada com

é nosso”, saiu pelas ruas de São Paulo em 1967 contra uma “americanização” da música brasileira, como uma resposta direta ao crescimento da Jovem Guarda.

Figura 1: Elis Regina liderando a Marcha Contra a Guitarra Elétrica



Fonte: MATTEO, 2020.

A rivalidade entre a Jovem Guarda e a MPB era inclusive estimulada pela TV Record, que tinha em sua programação tanto *O Fino da Bossa*, que tinha como frequentadores nomes como Elis Regina, Jair Rodrigues e Edu Lobo, três dos organizadores da “Marcha contra a Guitarra Elétrica”, quanto o *Jovem Guarda*, apresentado pelos rockeiros Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. Essa guerra entre os dois gêneros apenas servia como estímulo para a discussão e para a paixão cada vez mais acirrada entre os gêneros, o que acabou polarizando cada vez mais a música nacional. A emissora ainda organizava os chamados Festivais da Canção, onde as torcidas pareciam estar em um jogo de futebol.

Foram nesses festivais que os Mutantes se lançaram, aparecendo como banda de apoio para Gilberto Gil na apresentação de *Domingo no Parque*, que ficou com a 2º colocação no Festival de Música Popular Brasileira de 1967. Ao apresentar sua canção após o anúncio do pódio, diversas vaias podiam ser ouvidas, em crítica ao uso da guitarra elétrica em seu arranjo. Apesar disso, ela também recebeu o prêmio de melhor arranjo, dado ao maestro Rogério Duprat.

o instrumento que estava sendo protestado. Segundo Calado (1996), Gil apenas acompanhou a cantora como apoio àquela que lhe ajudou muito no início de sua carreira.

A presença da banda nos festivais continuou, com a sua interpretação de *2001*, canção composta por Rita Lee e Tom Zé, ganhando o 4º lugar no júri popular do IV Festival de Música Popular Brasileira realizado em 1968, e, no mesmo ano, a sua participação como banda de apoio na marcante apresentação de *É Proibido Proibir*, onde Caetano Veloso, revoltado com as vaias que recebe durante a performance, declama um discurso extremamente inflamado. O acontecimento ficou marcado como um *happening*, uma forma de arte onde o artista e o espectador acabam criando algo novo de forma orgânica, não prescrita. Tamanho foi o impacto da apresentação que a própria gravação de estúdio de *É Proibido Proibir* incluiu o discurso.

Com os últimos parágrafos podemos perceber a importância do papel da guitarra tanto para a sonoridade da Tropicália quanto para o seu projeto político-estético. O uso de um instrumento eletrificado, produzido em massa, era fundamental para a ideia do Brasil moderno, cuja cultura não mais podia ser definida apenas pelo seu folclore. O crescimento das metrópoles brasileiras, como São Paulo, a fundação da cidade de Brasília e a nascente indústria automobilística modernizaram o país, que aos poucos se internacionalizava. Para os tropicalistas, a MPB não representava esse Brasil. Em um país repleto de situações contraditórias, como a pobreza convivendo diretamente com esses projetos de modernização, a sua música deveria também ser cheia de contrastes.

A Tropicália, mesmo com sua curta duração, mudou toda a forma de se fazer arte no Brasil, especialmente a música popular. O trabalho de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sérgio Dias, Arnaldo Baptista, Rita Lee, Tom Zé e outros, surgiu como uma evolução daquilo que os modernistas começaram a desenvolver nos anos 20, com sua antropofagia cultural. Composições que misturavam os ritmos de origem africana, o violão e outros instrumentos acústicos que eram vistos como a música verdadeiramente brasileira, e as guitarras do rock que começava a dominar a cabeça dos jovens mundo afora. Somando a essa instrumentação novas técnicas de gravação e edição, elementos cinematográficos e técnicas de música experimental e eletrônica, a forma como a música popular era feita transformou-se em algo único e moderno.

A influência dos Mutantes na música não pode ser sentida apenas na música nacional, onde podemos ver bandas como Secos & Molhados, Chico Science & Nação Zumbi, Cachorro Grande, Marisa Monte e diversas outras com elementos trazidos pelo trio paulista, mas também diversos outros artistas estrangeiros. Kurt Cobain até mesmo escreveu uma carta para Arnaldo Baptista em sua vinda para o Brasil em 1993. Sean Lennon, David Byrne, Beck e St. Vincent são alguns outros dos diversos admiradores da banda pelo mundo.

A análise de um grupo tão criativo, que mesclava o brega e o sertanejo com a música concreta, é cada vez mais importante. A barreira entre os gêneros musicais fica menor a cada

dia. Com o aumento do acesso a ferramentas como os serviços de streaming como Spotify, Apple Music e Deezer, é possível estar ouvindo uma música de Bob Dylan e logo em seguida estar cantando junto com o pop de Katy Perry. E isso se traduz também para os próprios compositores e artistas, que realizam trabalhos que desafiam cada vez mais os conceitos pré-existent de gênero musical. Em 2015, Kendrick Lamar lança *To Pimp a Butterfly*, um disco tido por muitos como um dos melhores álbuns da década de 2010⁵, misturando o jazz e o funk com o rap. A banda Radiohead há quase 20 anos traça um caminho entre o eletrônico e o rock, e até mesmo estilos “tradicionais” como o country vem tendo releituras, como a releitura psicodélica de Sturgill Simpson do gênero. Em um momento como este, é importante resgatar artistas que já realizavam esse tipo de mistura para que se possa compreender melhor o panorama atual.

Além disso, estamos talvez no momento de maior democratização tecnológica em relação ao mercado do áudio, com o barateamento de equipamentos antes inacessíveis ao público geral. Isso afeta fortemente os métodos de produção musical, tanto mundialmente quanto no Brasil. A chegada dos procedimentos de gravação digital, processo que se iniciou nos anos 80, mudou completamente a forma de trabalho dos técnicos e artistas. É quase impossível achar algum estúdio que trabalhe exclusivamente com métodos de gravação analógicos, algo que acabou tornando-se um nicho extremamente especializado, além de extremamente caro. O *home-studio*, ou estúdio caseiro, ganha cada vez mais força, tendo sido utilizado até mesmo para grandes projetos como o disco de Billie Eilish *When We All Fall Asleep, Where Do We Go?*, lançado em 2019 e gravado inteiramente no estúdio caseiro de seu irmão. O projeto foi premiado com 7 *Grammys*, maior premiação da música norte-americana, além de ter ficado no topo de diversas paradas do mundo. É necessário repensar o papel do estúdio e de seus equipamentos, e a criatividade na utilização de não-instrumentos e efeitos de maneiras diferentes da quais eles foram pensados é uma maneira de se destacar em um mercado tão saturado. Por que não se inspirar na banda que já fazia isso há 50 anos atrás?

Há também, certamente, um motivo mais pessoal para a realização dessa monografia. Apesar de ser um admirador da música desde criança, a música brasileira sempre foi algo muito distante para mim. Nunca tive identificação forte com a MPB, e são poucas as bossas que me tocam de uma forma realmente marcante. Sempre achei que faltava algo na música produzida nacionalmente, algo que encontrei nos Mutantes. A descoberta da banda foi fundamental para

⁵ *To Pimp a Butterfly* foi considerado um dos 5 melhores álbuns da década de 2010 por publicações como *The Independent*, *Consequence*, *Pitchfork*, *The Guardian* e *Rolling Stone*, que também botou o disco de Kendrick Lamar como o 19º melhor disco de todos os tempos.

meu desenvolvimento musical, acadêmico e até mesmo pessoal. E dessa forma, ao juntar essa paixão com o meu apreço pelo universo tecnológico em torno do áudio, espero homenagear também esse grupo que foi tão importante para mim.

Em termos de metodologia, a análise feita por esse trabalho é feita quase que totalmente em cima da tecnologia, buscando nela as mudanças culturais que tanto marcaram o século XX. Os aspectos técnicos em torno da gravação musical acabam "modulando pensamentos, sensações, percepções e memórias", da mesma maneira que o teórico Friedrich Kittler pensou. Assim como no trabalho do alemão, defendo também que os sistemas tecnológicos utilizados para a gravação e disseminação de informações, nesse caso a música, acabam moldando o próprio pensamento de sua época. Dessa forma, é adotada também a máxima mcluhaniana de que o meio é a mensagem, reforçando o papel da máquina na cultura. A ideia de que a evolução da tecnologia modifica a própria cultura, e não só a forma como ela é feita, é fundamental para o entendimento desse texto.

Este trabalho está dividido em três capítulos principais, além da introdução. No segundo capítulo, o texto realizará uma discussão em torno do conceito de Indústria Cultural, apresentado por Theodor Adorno e Max Horkheimer, e sua relevância para a Tropicália e para os Mutantes. Posteriormente, no terceiro capítulo, iremos contextualizar o trabalho dos Mutantes dentro do século XX, fazendo uma breve historiografia do grupo, além de Rogério Duprat, arranjador dos 4 primeiros álbuns da banda, e também das evoluções tecnológicas do áudio. Finalizaremos com a análise de quatro canções, cada qual representando um dos trabalhos apresentados pelo grupo no período entre 1968 e 1971.

2 A INDÚSTRIA CULTURAL NO BRASIL DOS ANOS 60

No clássico texto *A Indústria Cultural*, escrito em 1944 por Theodor Adorno e Max Horkheimer, uma forte crítica é tecida à padronização dos diversos campos artísticos. Esse efeito tem relação com a própria industrialização que marcou a primeira metade do século XX, criando uma simbiose entre os grandes setores industriais como o petróleo e a cultura, onde, segundo Adorno e Horkheimer (1985), “(os monopólios culturais) têm que se apressar em dar razão aos verdadeiros donos do poder, para que sua esfera na sociedade de massas [...] não seja submetida a uma série de expurgos.”

Dessa forma, a única forma de arte que sobreviveria seria aquela produzida especificamente para as massas, em uma tentativa de padronizar o consumo em torno de um produto homogêneo, onde o indivíduo torna-se um mero consumidor. O rádio e a televisão surgem como uma forma de fortalecer isso, ao permitir a transmissão de programas onde diversos músicos se apresentavam simultaneamente para o Brasil inteiro. Os conceitos de alta e baixa cultura se fortalecem cada vez mais, e há um crescimento na distância entre ambas. Um ponto marcante na quebra desse paradigma é o álbum *Rubber Soul* (1965), onde os *Beatles*, a banda de rock mais popular daquele momento, troca o iê-iê-iê por um som mais experimental, utilizando uma cítara, instrumento tradicional indiano, no arranjo de *Norwegian Wood*. Ao incorporar uma sonoridade mais associada com a chamada alta cultura, a banda britânica estabelece que é possível misturar a cultura de massa com aquela considerada “intelectual”, inclusive se aprofundando cada vez mais nessa combinação até o fim de sua trajetória como conjunto, 5 anos depois. Afinal, a banda mais popular do planeta ainda vendendo tantos discos quanto vendeu, mesmo após trazer um conteúdo que normalmente seria vendido para um público diferente daquele que formou sua base em seus anos iniciais, demonstra o sucesso desse novo estilo.

É claro que ainda existia um espaço enorme ocupado por essa Indústria Cultural, que massifica a arte tornando-a em apenas uma série de repetições. Naquele momento, no Brasil, isso poderia ser talvez a já mencionada Jovem Guarda⁶, o movimento musical que funcionava como um mero importador de atitudes e ideias rockeiras que vinham do estrangeiro, que era constantemente criticada pela falta de uma análise crítica do seu papel na sociedade. Elis

⁶ No programa de auditório *Jovem Guarda*, além de nomes como Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, participavam também Jorge Ben e Wilson Simonal, expoentes do samba-rock, gênero que, assim como a Tropicália, misturava o rock com a música brasileira, definição do autor.

Regina, que era considerada uma das grandes cantoras brasileiras desde sua performance de *Arrastão* no I Festival da Música Popular Brasileira, era uma das maiores críticas de Roberto Carlos e companhia. Em matéria para a revista InTerValo, Elis descreve a Jovem Guarda como “[...]submúsica, essa barulheira arrastando milhares de adolescentes que começam a se interessar pela linguagem musical e são assim desencaminhados. Esse tal de iê iê iê é uma droga: deforma a mente da juventude.”⁷

Isso se demonstrava completamente desnecessário, vide o sucesso não só de suas canções, mas também de seu programa televisivo, homônimo, que servia para espalhar ainda mais a mensagem de suas letras: carros, beijos e diversão. O próprio fato de ser uma versão brasileira de um gênero internacional, tendo inclusive vários exemplos de covers que tiveram apenas sua letra traduzida para o público local⁸, demonstra que a Jovem Guarda se adequa perfeitamente àquilo que Adorno e Horkheimer tanto criticavam: a arte deixou de ser sensível e tornou-se mercadológica. Mas uma das justificativas em seu texto era sobre como a tecnologia auxiliaria no processo de uma chamada “regressão da audição”. Para os autores, a reprodutibilidade mecânica alcançada no início do século XX teria como efeito uma homogeneização cultural, e até mesmo as fugas dos padrões clássicos (um exemplo citado no texto são as “infracções cometidas por Orson Welles”) servem apenas como uma forma de validar o sistema, visto que a própria fuga tornaria-se algo padronizado. E a grande função da Indústria Cultural seria exatamente “[...]colocar a imitação como algo de absoluto”, e, dessa forma, gerar uma “obediência à hierarquia social” (ADORNO; HORKHEIMER. 1985).

É quase que uma censura escondida, que apenas paira sobre a cabeça de artistas e criadores, alimentando-os com conceitos de um liberalismo mercadológico. A promessa da fortuna serve como um regulador do conteúdo cultural elaborado, e o mercado cultural passaria por cima de todos aqueles que tentam se opor à sua ditadura estética. Aqueles que mesmo atropelados decidem seguir em frente com suas rupturas acabam servindo como alimento para esse enorme vilão, que incorpora essas novas ideias, transformando o *zeitgeist* novamente em seu favor. É complicado discordar dessa questão, já que movimentos “rebeldes” como o punk foram, sem dúvida alguma, absorvidos por um capitalismo cultural e tiveram sua mensagem anti-estabelecimento cooptada pelo próprio sistema que era combatido. Mas, em parte, não seria

⁷ Revista InTerValo, 27 mar. 1966, p. 10-11.

⁸ Como exemplos, podemos citar *Ronda das Horas* (1955), versão de Heleninha Silveira para *Rock Around the Clock* (1952), de Bill Haley & The Comets, e *Biquini de Bolinha Amarelinha* (1964), versão gravada por Ronnie Cord de *Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polkadot Bikini* (1960), originalmente cantada por Brian Hyland

esse um dos objetivos? Afinal, ao absorver essas novas ideias, a própria Indústria se modifica, alterando não só o panorama artístico, mas também social em um determinado local. A situação acaba tornando-se mutuamente benéfica, embora a convivência seja repleta de contradições e brigas internas.

Mesmo assim, os elementos mais experimentais que os Beatles traziam para suas composições eram muito diluídos, especialmente nessa fase. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) é um exemplo, onde os arranjos orquestrais, ainda que estivessem muito presentes, eram secundários para a formação padrão de guitarra, bateria e baixo. A faixa homônima, que abre o disco, talvez seja o maior exemplo. A música é estruturada de uma forma padrão, composta de verso, refrão e ponte, mas está repleta de intervenções de instrumentos de sopros da fictícia “Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band”. *Revolution 9*, presente no *White Album* (1968), até é uma composição extremamente vanguardista, considerada de música concreta, mas acaba sendo uma exceção na discografia do grupo. Apesar disso, ao botar os pés nas águas do experimentalismo e do *avant-garde*, os Beatles abriram possibilidades para que artistas futuros mergulhassem completamente nessas ondas e ainda manter um sucesso comercial.

É nesse contexto cultural que a Tropicália se insere. O risco, ao mesmo tempo em que era evitado, passou a ser também uma necessidade, uma peça diferenciadora. A mesmice poderia lhe garantir uma vida de sucesso, sendo conhecido como *one-hit wonder*, ou seja, alguém que fez um sucesso e nunca mais chegou perto dele. Mas para tornar-se alguém influente, que pudesse realmente fazer diferença, era necessário ter algo a mais. E talvez seja nesse ponto o grande equívoco do texto dos filósofos alemães: a insistência na ideia dos “padrões” industriais, como a história curta e *sketches*, ambos formatos mencionados como exemplo. É sempre muito difícil prever o futuro, ainda mais 20 anos, ainda mais o mundo pós-guerra que tanto mudou até culminar nos entornos do chamado “Verão do Amor”⁹. Mesmo que isso seja uma verdade absoluta, os formatos mudaram, em grande parte porque as tecnologias mudaram. A introdução e consequente expansão das mesas de som nos grandes estúdios de gravação revolucionaram o próprio formato musical *pop*, antes tão estruturado e regimentado para que a voz fosse o seu foco. A partir do momento em que a gravação individual dos instrumentos foi possível, isso tudo mudou. O caos passou a reinar, trazendo composições cada vez mais maximalistas. E nisso, Os Mutantes foram pioneiros.

⁹ O chamado Verão do Amor, conhecido em inglês como *Summer of Love*, em 1967, foi um período marcado pela popularização de drogas alucinógenas, pensamentos anti-guerra e pró amor livre, além da própria música psicodélica e moda hippie.

Retornando a Adorno e Horkheimer, a indústria, dentro dela inclusiva a Indústria Cultural, é dominada por uma pseudo-individualidade, causada em grande parte pela padronização e incorporação da cultura popular, tida como livre de qualquer padronização. O processo de industrialização brasileira, que acelera a partir dos anos 50 com JK, também trouxe para a música brasileira esse processo de imitação e repetição excessiva. A própria transformação da cultura em algo mercadológico faz com que seja necessária a padronização, de forma a incentivar sua venda. O capitalismo incorpora tudo que foge do *zeitgeist*, transformando as divergências em um novo padrão. A comercialização massiva dos gêneros musicais influencia mais pessoas, que passam a imitá-lo. E a partir do momento em que as influências começam a se misturar e gerar algo novo, em que a “geleia geral” torna-se algo real, esse novo é englobado, reiniciando o processo. É um jogo onde o mercado sempre vence. Um exemplo é a própria música psicodélica: após o chamado “Verão do Amor”, em 1967, a psicodelia de Jimi Hendrix, Beatles e afins foi de um protesto anti-establishment a sucesso nas paradas, dominando o fim dos anos 60. Então, o capitalismo acaba explorando o movimento até que ele se torne uma paródia de si próprio.

De uma forma geral, uma das grandes críticas a esse modelo de comercialização da cultura é a ausência de vozes dissidentes. O indivíduo passa a ser irrelevante. Até mesmo na Tropicália isso pode ser observado. Tom Zé, que buscava algo menos “comercial”, é quase esquecido perto dos gigantes culturais Caetano e Gil. Os Mutantes só voltaram a ter relevância por volta dos anos 90, quando sua música foi “redescoberta” dentro de um novo contexto cultural, onde grupos influenciados pela banda, como Nação Zumbi, passam a fazer sucesso. Mesmo tendo apoio total de sua gravadora, a Polydor Records (atualmente parte do Universal Music Group, umas das chamadas *majors*¹⁰), em seus tempos mais experimentais esteticamente, a banda foi largada pelo selo antes do seu disco Tudo Foi Feito Pelo Sol (1974), que não aprovou a direção sonora que o grupo passou a adotar. A parte artística fica refém da parte econômica, o que incentiva uma adequação aquilo que faz sucesso no momento, e as direções tomadas pela música acabam sendo ditadas por acionistas. Para Adorno e Horkheimer (1985), “o novo não é o carácter mercantil da obra de arte, mas o facto de que, hoje, ela se

¹⁰ As *majors* são um grupo de gravadoras com forte aporte financeiro, que controlam, atualmente, algo em torno de 65% do mercado fonográfico, segundo estimativa da *Association of Independent Music* em 2014. No final dos anos 60, o grupo era composto por *Columbia-CBS Records* (atualmente *Sony Music*), *RCA Records* (vendida para a *Sony Music* em 2008), *Grammophon-Philips Group* (tornou-se parte do *Universal Music Group* em 2017), *EMI* (dividida entre *Universal Music Group*, *Sony Music* e *Warner Music Group*) e *Warner Bros. Records* (atualmente *Warner Music Group*)

declara deliberadamente como tal, e é o facto de que a arte renega sua própria autonomia, incluindo-se orgulhosamente entre os bens de consumo, que lhe confere o encanto da novidade.”

Como foi dito, a natureza mercantil da obra de arte não é algo novo. Os patronos do século XVIII já financiavam a produção cultural por meio do mecenato. O que muda com o processo de industrialização da cultura é o próprio estado do mercado, sendo naquele momento muito mais abrangente, mas o artista continua submetido a um poder externo. Não necessariamente como um funcionário operacional, mas ainda assim dependente de influências e objetivos externos a ele. O processo sempre foi semelhante, e “os que sucumbem à ideologia são exactamente os que ocultam a contradição [...]” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985). Nesse ponto, aquilo que se aceita como mercadoria passa a ser na realidade o mais longe da própria indústria. A partir do momento em que se encara a arte como um produto, passa a se ter mais liberdade, e aceitando a dialética de seu processo artístico, o artista se vê fora dessa forma de se pensar. Todo filme, todo livro, toda canção lançada é feita para vender. Fugir dessa realidade é lutar contra o inevitável.

A relação dos Mutantes com a comercialização de sua arte é ambígua, assim como a própria Tropicália. Ao mesmo tempo em que buscavam sempre aprimorar seus equipamentos¹¹, gastando muitos recursos, a banda também demonstrava um certo sentimento de vergonha em receber dinheiro pela sua música (CALADO, 1996). Além do mais, grande parte do dinheiro que ganhavam era gasto com drogas e comida, ou até mesmo sendo roubado por empresários ou organizadores de seus shows. Mesmo com esse pensamento “contracultural” em relação às finanças, Arnaldo, Rita e Sérgio ainda participaram de propagandas para a multinacional petrolífera *Shell*, cujo jingle, *Algo Mais*, esteve presente no segundo disco da banda.

¹¹ No início dos anos 70, a aparelhagem de som da banda chegava a ser 10 vezes mais potente do que a de Roberto Carlos, uma das grandes estrelas da época. O assunto será tratado mais profundamente nos capítulos subsequentes.



Figura 2: Propaganda dos Mutantes para a multinacional Shell

Ao realizar a leitura de “Sobre o Conceito Adorniano de ‘Regressão da Audição’”, de Iray Carone, é possível observar uma análise de diversos trabalhos de Theodor Adorno, buscando nessa coletânea entender melhor o conceito apresentado pelo filósofo da “regressão da audição”. É importante entender o contexto histórico da pesquisa, que se iniciou no final dos anos 30. O surgimento do rádio, descrito como “o meio de reprodução tecnológica mais fantástico de sua época”, foi fundamental para a popularização da música e, consequentemente, sua transformação em mercadoria. A partir desse momento, a voz aumentou em muito a sua proporção. A experiência auditiva tornou-se muito mais livre e compartilhada, “uma voz impossível de não se ouvir”. Junto com isso, porém, veio também a comercialização.

A mística da música como arte folclórica foi perdida, transformando-se em algo vinculado diretamente a interesses econômicos de grandes corporações, principalmente as chamadas majors, como ficaram conhecidas os grandes conglomerados que dominam a indústria fonográfica, como a Warner Music, Universal Music Group e Sony Music. As rádios não ficaram fora disso: as próprias canções selecionadas para participar de seus programas eram muitas vezes promovidas pelas gravadoras. A promoção pelas rádios era fundamental para o funcionamento da nascente indústria cultural voltada em torno da música, funcionando como

uma forma de trazer artistas desconhecidos para o imaginário popular. Apesar de ser gratuito, diferentemente do cinema e dos museus, o rádio tinha uma vertente comercial fortíssima. “O rádio, gratuito ao ser ouvido, faz uso comercial dos ouvidos do receptor ao vender os pontos de audiência.” (CARONE, 2014). Não é à toa que, toda vez que ouvimos o rádio somos bombardeados com anúncios e propagandas. O ouvinte, cujo único interesse seria apreciar as músicas tocadas, acaba tendo uma experiência completamente diferente.

Isso tudo acaba contribuindo para algo que Adorno descreveu como “regressão da audição”. Esse termo acaba sendo uma descrição da experiência do ouvinte moderno, que, segundo o filósofo, acaba tendo um processo de escuta descentrado, o que impossibilita uma apreciação de músicas complexas. Isso explicaria a hegemonia da canção pop, que, assim como o cinema dos *blockbusters*, seria algo mais “pobre” do que as manifestações da alta cultura. Um outro efeito seria a padronização musical, com as *majors* dando preferência àquilo que tivesse uma possibilidade maior de sucesso, se atendo fortemente às fórmulas de sucesso daquele momento. O processo de gravação se assemelharia então ao próprio processo industrial, onde a arte, tornando-se então mercadoria, passaria a ser realizada utilizando como base algo já testado e provado no mercado, que, nesse caso, seria o rádio.

Essa ideia funciona como um complemento para o conceito adorniano da Indústria Cultural, especialmente se for levada em conta a função psicológica da arte. As duas ideias estão intrinsecamente ligadas. Para o alemão, a música possui uma função psicológica fortíssima, algo difícil de se negar. Desde os primórdios da sociedade humana, a música sempre teve um papel fundamental não só formador de cultura, mas também agregador. Apesar de ela somente ter sido “estruturada” muito tempo depois, a música é algo natural para o ser humano. E mesmo antes de ela adentrar em nossas casas, por meio de aparatos como as vitrolas, os *stereos* e posteriormente os fones de ouvido, o papel da canção já se demonstrava psicológico por natureza. Ouvir uma canção pode muito bem alterar o seu humor, seja para o bem ou para o mal. As próprias trilhas sonoras dos *blockbusters* de Hollywood mostram isso, tendo o poder de alterar o clima de uma cena quase que instantaneamente. O mesmo filme pode ser visto de formas muito diferentes devido a uma alteração em sua trilha. Dessa forma, é inegável o poder que a música tem sobre seu ouvinte.

Apesar disso, a crítica de Adorno não está ligada somente ao valor psicológico da música. Para ele, o rádio foi fundamental no desenvolvimento da “regressão da audição” do ouvinte comum. Apesar de não ter surgido com a popularização do rádio, esse processo acabou se exacerbando, em algo descrito como a infantilização do consumidor. O título do artigo ainda implica algo mais: estaria ocorrendo também um processo de fetichização da arte. A

subjetividade da música estava sendo substituída por algo objetivo, um valor concreto, ou seja, estava se tornando uma mercadoria. A música não poderia mais ser pensada apenas como algo natural da sociedade humana, motivo para se reunir, dançar, celebrar. Passou a existir um valor monetário diretamente atrelado à produção musical. E, dessa forma, cada mudança em seu formato acabaria afetando também o seu processo de criação. Dessa forma, o rádio passou a padronizar a canção de 3 minutos, uma duração moldada diretamente pelo seu meio de reprodução.

A *Radio Corporation of America*, conhecida como RCA, já havia tido um papel fundamental na popularização do rádio como um meio de comunicação, mas uma das grandes revoluções causadas pela empresa foi a popularização do disco de 45 RPM¹². Anteriormente, o formato mais popular para lançamentos musicais era o de 78 RPM, produzido normalmente em goma-laca. O processo para sua gravação e reprodução era totalmente analógico: no momento da escrita, uma agulha convertia as ondas sonoras em ranhuras diretamente no disco, e sua cópia era feita por um processo feito com o auxílio de moldes. O processo de reprodução também utilizava uma agulha, que passava pelos sulcos do disco e os reproduzia. Até 1925, após a criação da gravação elétrica, a gravação ainda era mecânica, algo que favorecia sons mais graves e potentes. Após aquele momento, a primeira grande mudança na indústria musical foi realizada. Os microfones passaram a ser adotados, possibilitando a adoção de timbres diferentes e iniciando a era eletromecânica das gravações.

Mesmo com essa mudança, que ajudou a indústria dos discos a ter uma sobrevivência¹³, o formato ainda era limitado não só pela sua duração, mas também pelo preço. A introdução do disco de 45 RPM, feito de vinil, um material mais barato, durável e fiel, criou um novo *boom* no mercado. Outra grande vantagem era seu tamanho: 7 polegadas, 3 a menos que o padrão de seu antecessor. Apesar disso, sua capacidade não mudou, e as gravações continuaram sendo de 3 minutos e em mono¹⁴. O formato possuía espaço para apenas uma canção, popularizando o termo *single* (único, em inglês), que perdura até hoje na indústria musical.

Posteriormente, com a evolução da tecnologia, a capacidade dos discos de vinil e a invenção dos meios digitais de reprodução aumentaram a duração média das canções, que desde meados dos anos 80 (o CD foi lançado em 1982, como referencia) está estagnado em torno de

¹² Rotações por minuto.

¹³ As gravadoras passavam por uma crise financeira no início dos anos 20, causada em grande parte pela popularidade do rádio e do cinema.

¹⁴ Monofônicas, ou seja, o som transmitido em um único canal. Em contraste, temos as gravações estereofônicas, popularizadas nos anos 60, onde o canal esquerdo e o canal direito possuem sons diferentes sendo transmitidos simultaneamente.

4 minutos. Dessa forma, é possível perceber que o formato sempre esteve atrelado diretamente às próprias composições. No caso de uma divergência desse padrão, as próprias gravadoras acabavam editando a gravação, gerando o *radio mix*, uma versão reduzida feita especialmente para que seja possível uma rodagem maior nas rádios, gerando assim um maior sucesso.

Nesse caso, a ideia de Adorno em torno da regressão da audição possui uma certa fundamentação, já que uma alteração no formato acaba mudando a obra. A grande falha nesse modelo de pensamento está na divisão da arte, dando valores diferentes à arte popular e intelectual. Essa valorização de uma arte “cult” nada mais é do que uma elitização da própria cultura, e acaba sendo até mesmo uma forma que o capitalismo acabou encontrando de controlar ainda mais as artes. Ao dividir algo como a música em castas, a Indústria Cultural acaba proliferando a própria divisão de classes, estabelecendo um produto de consumo para cada nicho econômico. A mistura desses diferentes espaços culturais é fundamental não só para a padronização da obra artística, mas também para os efeitos da sua transformação em um mero produto.

Em contraponto com essa visão da escola frankfurtiana, temos Antoine Hennion, sociólogo francês que tem como principal objeto de estudo a música pop. E é dessa maneira que eu defino a música não só dos Mutantes, mas também da Tropicália: pop. Embora esse termo invoque sentimentos fortes na alma de muitos puristas, como o próprio Adorno, acredito eu que nada melhor descreva esse grupo de artistas, que, mesmo com todo o seu lado recheado de experimentações musicais e influências eruditas, ainda assim buscavam criar um produto de massa. Essa era uma das diferenças-chaves entre a Tropicália e a MPB: a aceitação do viés mercadológico da música. Afinal, como foi dito por Nelson Motta em um texto publicado na contracapa do segundo disco dos Mutantes: “Quem vive numa sociedade de consumo tem duas alternativas: ou participa ou é devorado por ela.”

Assim como já foi citado anteriormente, a evolução da música passa diretamente pelo seu processo de industrialização e mercantilização. A cada novo avanço tecnológico, ficava mais fácil a sua popularização. Quanto mais barata e mais portátil ficava a sua escuta, mais bandas surgiam, influenciadas pelo som que saía de suas vitrolas. A negação da música pop é, de certa forma, a rejeição da própria evolução musical. Os Beatles, a Motown, Michael Jackson, além de extremamente populares, foram todos fundamentais para o surgimento de novos gêneros e novos estilos. E essa popularidade era tão grande porque existia um contato direto com seu público. Essa é a função da canção pop: buscar aquilo que é significativo para a massa.

Embora a produção possa ser de certa forma ditada pelas grandes corporações, que encaminham a sua mão-de-obra artística para uma certa direção que se revela a partir de uma

pesquisa de mercado, o verdadeiro controle está na mão do público. As pesquisas de mercado apenas servem para objetificar o indivíduo, transformando-os em dados como idade, sexo, preferências e grupo socio-profissional, não atingindo aquilo que é realmente significativo para a massa. Existe quase que uma categoria “infra-linguística” segundo Hennion (1983), que acaba tornando-se efêmera a partir do momento em que são transformadas em linguagem, e acabam transformando-se em algo novo: gírias, vestimentas, cortes de cabelo, motocicletas e acima de tudo a música. Esse significado não pode ser manufaturado ou decodificado pelos profissionais da indústria, que precisam senti-los de forma empática.

Isso faz com que o trabalho da produção musical seja dividido em diversos papéis, entre eles os produtores, autores, músicos e técnicos, normalmente titulados como engenheiros nos dias atuais. Dentro do universo da música underground, esse papel acaba confundindo-se, com um indivíduo tomando o papel de vários. Mas para a canção verdadeiramente pop, essas categorias acabam se dividindo ainda mais: temos o produtor executivo, o produtor vocal, o coprodutor, o engenheiro de gravação, o engenheiro de mixagem, o engenheiro de masterização. Isso tudo tem como função fazer um trabalho que seja ao mesmo tempo técnico e comercial, mas que também esteja de acordo com o gosto popular. Dentro da música pop, é raro encontrarmos um criador no singular. O que temos é o *creative collective*, um coletivo criativo que assume a responsabilidade em torno da composição musical. Dua Lipa, o mais novo fenômeno do pop, não assina sozinha o papel de compositora em nenhuma das canções de seu último disco, *Future Nostalgia* (2020). Das 11 faixas, a que contém o menor número de compositores é a primeira, homônima, que, além da cantora, tem mais 2 escritores. Muitos acabam escrevendo múltiplas canções, sendo inclusive colaboradores de longa data, como Clarence Coffee Jr. e Stephen Kozmeniuk, que já contribuía ao trabalho da cantora pelo menos desde 2017.

Dessa forma, uma equipe acaba sendo a principal propulsora do trabalho musical, que, dentro do universo do pop, ainda acaba concentrando-se muito na figura midiática do indivíduo. O trabalho desse coletivo criativo acaba ficando apenas no background da personalidade artística, que absorve todo o sucesso diante do público. Assim, ainda há uma ligação direta entre a massa e esse time de colaboradores, que muitas vezes poderiam encontra-se distante do público até mesmo por preferências pessoais.

De forma resumida, a canção pop não busca soluções aos problemas formais dos parâmetros da teoria musical como modulações, dissonâncias e resoluções. O pop moderno busca soluções nos sons em si, dando maior importância ao resultado sonoro, que advém da combinação entre instrumentação, estilo do instrumentista, microfonação, efeitos aplicados às

faixas. Acredito eu que isso tenha como causa a nova forma da música moderna: a gravação. Diferentemente da música clássica, quando o registro permanente da obra era feito a partir de sua partitura, a canção moderna tem seu registro realizado no disco, com músicos e performances específicas. No modelo antigo, a canção nunca era permanente, pelo menos não a forma como ela é tocada. Diferentes pessoas podem interpretar a mesma partitura de diferentes formas, dando ênfase em diferentes aspectos da composição. A partir do momento em que o disco torna-se a principal forma de se registrar uma música, ele acaba virando também a verdadeira forma da própria canção. A forma como cada elemento de uma gravação soa ganha uma importância elevada, pois torna-se eterna. O timbre de cada pedaço da colagem que é a canção torna-se muito mais importante a partir do momento em que ele se torna irreversível. As ideias musicais tornam-se mais simples, trazendo uma importância muito grande para o processo de escolha dos sons, algo que os Mutantes compreendiam ser fundamental para que possa ser feita uma canção única.

Enquanto uma canção como ‘Marginália II’ tem como autores o poeta Torquato Neto, responsável pela letra, e o músico Gilberto Gil, compositor da melodia, a autoria da gravação da mesma canção é também compartilhada com outros profissionais que colaboraram direta e indiretamente para a produção dessa faixa, como o produtor da gravadora Phillips Manuel Barenbein, o arranjador Rogério Duprat e técnicos como Gunther Kibelkstis. (LANA, 2013, p. 123)

A gravação passa a ser pensada também como uma composição, que, diferentemente da partitura, incapaz de incluir as idiossincrasias presentes na forma de se tocar algum instrumento ou nas ênfases em palavras aleatórias. Com a invenção e introdução dos efeitos sonoros, a sua reprodução em texto fica ainda mais impossível, já que, para que seja reproduzido posteriormente de forma fiel, é necessário que haja o mesmo equipamento, com os mesmos parâmetros sendo selecionados, algo que beira o impossível.

Ao pensar-se em uma revolução tecnológica da qual Os Mutantes tiveram papel fundamental, em pouco importa o conteúdo escrito de suas canções. Mas uma ideia interessante apresentada por um produtor anônimo, entrevistado para o artigo publicado por Hennion, é a da canção como um gênero artístico composto. O autor acredita que tal obra é composta de música e letra, mas creio também que outros fatores como o encarte, por exemplo, também possuem papel fundamental no sentido da canção. Na metade dos anos 60, a capa dos discos passou a ser algo mais pensado, fugindo das fotografias simples e pobres que tinham como função apenas apresentar as bandas e os cantores. Novamente evoco a discografia dos Beatles, que, assim como em diversos outros elementos da música pop moderna, foram também

pioneiros nesse aspecto. Os 6 primeiros discos lançados pelos ingleses apresentavam capas semelhantes, tendo os 4 músicos como elemento principal. A partir de 1966, com o lançamento de *Revolver* e a nova direção musical que os Beatles tomaram, podemos observar uma mudança radical em suas capas. O LP em questão combina colagem com desenho, sendo totalmente em preto e branco. Com a exceção de *Let It Be* (1970), que possui uma arte que corresponde mais àquelas ideias tradicionais, todos os seus lançamentos posteriores fogem do padrão. Até mesmo *Abbey Road* (1969), cuja capa é uma simples fotografia dos músicos, inova ao omitir o nome da banda e do disco de sua parte frontal. Essa influência foi sentida também nas capas dos Mutantes e dos tropicalistas, com a arte de *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) sendo referenciada pela fotografia que ilustra o disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968).



Figura 3: Capa do álbum *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967)

Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band também foi um dos primeiros discos conceituais, ou seja, um álbum com um sentido coeso narrativamente. Ao introduzir a banda fictícia que dá nome ao disco em sua faixa de abertura, os Beatles acabam criando um universo próprio daquela obra, com a *Sgt. Pepper's* e Billy Shears (outro personagem fictício mencionado) participando ativamente da narrativa das canções que compõem o álbum. A partir desse momento, mais artistas passam a produzir álbuns conceituais, fugindo do modelo mercadológico prévio, que priorizava o single

O conceito do álbum passou a ser mais pensado exatamente com a invenção do LP. O formato passou a vender consideravelmente melhor no final dos anos 60, passando de 4,5 milhões de unidades em 1967 para 11,6 milhões em 1972, um aumento de 157% em 5 anos¹⁵. A capa, formatada em um quadrado de 12 polegadas, passou a ter mais importância nos anos 60, quando as lojas de cadeia passaram a dominar o cenário comercial. No Brasil, o processo de valorização da *cover art* iniciou-se com a Bossa Nova, que teve em César Villela o seu maior criador. Prezando por uma simplicidade modernista, como forma de destacar-se nas vitrines das lojas que vendiam discos, as capas bossanovistas de Villela são marcadas pelo uso quase exclusivo de imagens com fundo branco e texto preto, além de fotografias em alto contraste e o eventual uso da cor vermelha. O seu estilo minimalista entrava em contraste direto com o maximalismo tropicalista, que prezava pelo excesso.

É inegável a importância da imagem para os tropicalistas, algo que pode ser observado principalmente pelas suas apresentações nos festivais das canções. O cabelo de Caetano, o vestido de noiva de Rita Lee, além das diversas fantasias utilizadas pelos Mutantes durante suas apresentações, mostravam uma preocupação muito forte com a sua maneira de vestir, algo que está presente também na construção de suas capas. A capa do disco-manifesto *Tropicália ou Panis et Circenses* (1968) rompe com o *zeitgeist* gráfico da época, assim como suas canções o fazem com a música popular brasileira.

A fotografia da capa de *Tropicália* é uma clara referência à *Sgt. Pepper's*, mas ainda assim traz uma grande sensação de brasilidade, em parte pelo degradê em verde e amarelo que preenche as letras que dão título ao álbum. Além disso, o retrato é tido como uma paródia daqueles tirados pelas famílias de classe média da época. Há até mesmo uma referência à Marcel Duchamp, com Rogério Duprat segurando um urinol como se fosse uma xícara de chá, em um exemplo de *ready-made*, e também demonstra bem a importância das guitarras, empunhadas pelos irmãos Dias Baptista, no projeto estético tropicalista.

¹⁵ Dados da ABPD retirados do artigo de Gustavo Barletta Machado.



Figura 4: Capa do álbum *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968)

3 A REVOLUÇÃO SONORA DOS MUTANTES

3.1 A contracultura e Mutantes

Para que seja possível compreender melhor o papel dos Mutantes como efetivos revolucionários musicais brasileiros, é necessário primeiramente contar a história do grupo, desde seu início como uma banda de bairro, até o seu desbunde e tentativa de criação de uma comunidade hippie na Serra da Cantareira nos anos 70.

Composta primeiramente por Rita Lee, Sérgio Dias e Arnaldo Baptista, o grupo surgiu de diversos outros conjuntos que começavam a fazer um pequeno sucesso na década de 60 em São Paulo. Em um país onde o showbiz ainda estava engatinhando, diversos espaços na mídia podiam ser alcançados por bandas semiprofissionais ou até mesmo amadoras (CALADO, 1996). Somando isso à febre beatlemaniaca, a segunda metade dos anos 60 foi um momento fértil para o surgimento de grupos de rock.

Esse momento da música nacional, marcado pelo sucesso de programas de auditório como *O Fino da Bossa* e *Jovem Guarda*, foi também o primeiro grande passo dos Mutantes em direção ao sucesso. Apesar do trio já ter até mesmo gravado um compacto em 1964¹⁶, a banda começou a se firmar como músicos profissionais apenas em 1966, quando passaram a fazer parte do elenco fixo de *O Pequeno Mundo de Ronnie Von*, o programa apresentado pelo príncipe da Jovem Guarda na TV Record. Foi ele também quem deu o nome ao grupo, tirado de um livro de ficção científica o qual estava lendo.

Além de se apresentarem pela TV Record, o trio também fazia aparições em programas de outras emissoras, como o *Quadrado e Redondo*, transmitido pela TV Bandeirantes. Foi nele que os Mutantes conheceram Rogério Duprat, que, além de ter feito os arranjos dos 4 primeiros discos do grupo, apresentou os Mutantes a Gilberto Gil. Inscrito no 3º Festival da Música Popular Brasileira, Gil já vinha buscando uma nova diretriz para a canção nacional, muito influenciado pelos *Beatles*, e, apesar de ter participado da Marcha Contra a Guitarra Elétrica de 1967, sabia que essa sonoridade estava claramente apoiada na utilização da guitarra elétrica.

Foi pensando nessa nova direção que ele chamou os Mutantes, indicados por Duprat. Era uma forma de juntar a sonoridade nordestina com o estilo dos *Beatles*, que encontrava no maestro a versão tupiniquim de George Martin. Os festivais da canção da época tinham suas canções registradas e lançadas posteriormente para o público. Dessa forma, o trio foi chamado

¹⁶ O'SEIS. **Suicida/Apocalipse**. São Paulo: Continental, 1966.

inicialmente para participar da gravação de *Bom Dia*, composição de Gil com sua esposa Nana Caymmi, que também seria a intérprete da canção.

O arranjo de *Bom Dia* seria realizado por Chiquinho de Moraes, que também conhecia o grupo de suas passagens pela Bandeirantes. Preocupado com a falta de conhecimento de partituras dos Mutantes, o maestro decidiu convocar um ensaio com o trio no dia anterior à gravação, para que pudesse tentar ensiná-los os básicos da leitura musical. Apesar de acreditar que esse esforço seria infrutífero e que as sessões de gravação seriam extremamente conturbadas, o oposto aconteceu. Segundo Calado (1996), não só a gravação ocorreu sem problemas e de forma rápida, o grupo paulista demonstrava um relaxamento pouco surpreendente para quem estava tendo sua primeira experiência em um projeto daquele porte.

A rapidez com que os Mutantes aprenderam *Bom Dia* e a fluidez de sua gravação foram o suficiente para impressionar tanto Chiquinho quanto Gilberto Gil, que iria apresentar também sua composição *Domingo no Parque*. Essa seria a sua grande entrada na nova sonoridade que estava em sua cabeça, misturando o baião com o rock, o berimbau com a guitarra elétrica. Aquele grupo de jovens parecia perfeito: eram também entusiastas dos *Beatles*, além de possuírem um vasto conhecimento musical, transmitido em parte pela mãe de Sérgio e Arnaldo¹⁷.

Também presente naquela gravação era Manoel Barenbein, que estava dirigindo as sessões e ficou igualmente impressionado. Na época, o produtor, que já havia trabalhado como produtor em discos de Nara Leão, Chico Buarque, Toquinho e Erasmo Carlos, buscava também uma abordagem mais universal para a música brasileira. Convidou os Mutantes para gravarem seu primeiro disco e, após convencer o presidente da Philips a assinar com o trio, começaram a trabalhar em seu primeiro disco. Lançado em 1968, *Os Mutantes* é um de seus discos mais experimentais, marcado pelos arranjos vanguardistas de Rogério Duprat, que incorporou elementos de seu vasto catálogo musical como a utilização de ruídos e elementos sonoplásticos, e o uso de elementos estranhos ao estúdio, como bombas de inseticida em *La Premier Bonheur du Jour* e o “Inferno Verde” criado por Cláudio César Dias Baptista, o irmão de Arnaldo e Sérgio que funcionava como inventor e solucionador de problemas encontrados pelos Mutantes na sua busca por novos sons.

O processo de gravação do disco também sofreu com a falta de catálogo do grupo. Das 11 faixas do álbum, apenas 4 foram compostas exclusivamente pelo grupo, que também

¹⁷ Clarisse Leite era pianista e concertista, formada aos 13 anos no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, premiada com uma bolsa de estudos na França pela instituição, além de ter vencido outros concursos e de ter suas composições tocadas internacionalmente.

realizou uma versão, juntamente com César Baptista, o pai de Arnaldo e Sérgio, para *Once Was a Time I Thought*¹⁸, e uma parceira com Caetano Veloso. O repertório do álbum foi suplementado por composições de Gilberto Gil e Caetano, Jorge Ben, além do baião *Adeus Maria Fulô* e da francesa *Le Premier Bonheur du Jour*.

Logo após seu disco de estreia, foi lançado também *Tropicalia ou Panis et Circensis* (1968), o álbum-manifesto da Tropicália. Além dos Mutantes, participaram também Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Gal Costa e Nara Leão. O álbum lançou oficialmente o movimento tropicalista, que já havia sido introduzido ao Brasil no ano anterior com a apresentação da já citada *Domingo no Parque* e de *Alegria, Alegria*, canção de Caetano interpretada em conjunto com a banda argentina Beat Boys.

A capa do LP se apoia em diversas referências para, de certa forma, apresentar suas ideias imediatamente. A arte da capa, como já foi dito, passou a ter um papel de importância dentro da música durante os anos 60, mas, com os tropicalistas, ela sofreu uma ruptura com o que estava sendo produzido no Brasil. Segundo Diniz, em seu artigo de 2013, a própria bossa nova já havia rompido com as capas anteriores a ela, promovendo uma estética mais *clean* e moderna. Assim como há uma simplificação da instrumentação para focar em instrumentos como o piano, o violão e a voz, haveria também uma simplificação em suas capas. As capas de *Tropicalia ou Panis et Circensis* e outros discos tropicalistas, por outro lado, “[...]são hiper-coloridas, justapondo elementos modernos e tradicionais, o novo e a tradição[...]” (DINIZ, 2013). É, de uma certa forma, uma continuação na linha evolutiva da bossa nova, que já combinava o estrangeiro com o nacional e rompia visualmente com seus antecessores.

Outro ponto importante para a Tropicália era a ideia de um criativo coletivo. O constante intercâmbio entre os músicos da Tropicália e diversos artistas visuais em lugares como o Solar da Fossa¹⁹ tornava a troca de ideias em algo natural (BARAT, 2018). O diálogo entre as diversas formas artísticas foi fundamental para a Tropicália, como pode ser visto no concretismo da letra de *Batmacumba*, na influência de Oswald de Andrade e seu *Manifesto Antropófago*, ou nas diversas referências cinematográficas presentes no catálogo de seus membros. Dessa forma, criou-se uma forma de círculo colaborativo, conceito abordado por Michael Farrell em seu livro *Collaborative Circles: Friendship Dynamics & Creative Work* (2001). Os círculos colaborativos “[...] geralmente começam por associações casuais entre conhecidos que atuam

¹⁸ THE MAMAS & THE PAPAS. **Once Was a Time I Thought**. Dunhill, 1966.

¹⁹ O Solar da Fossa foi um casarão que funcionava como uma pensão, onde hoje funciona o Rio Sul. Diversos artistas se hospedaram por lá nos anos 60, dentre eles os tropicalistas Gilberto Gil, Caetano Veloso, Rogério Duarte e Torquato Neto.

no mesmo campo ou disciplina” (FARRELL, 2001 apud LANA, 2013 p. 53), tendo um crescimento de comprometimento e importância na vida de seus componentes, transformando o trabalho de seus membros conforme cresce.

Assim como a Música Nova havia sido para Rogério Duprat, a Tropicália foi também para todos seus membros uma forma de combater aquilo que dominava a música brasileira. Segundo Farrell (2001, apud LANA, 2013, p. 54), o enfretamento do grupo à essa autoridade em seu campo de atuação é fundamental para definir sua própria identidade, além de ser facilitado pelo encorajamento de seus colegas, possibilitando a adoção de posições mais ousadas perante o *status quo*. Apesar de serem extremamente diferentes dos outros tropicalistas, Rita, Arnaldo e Sérgio estavam de acordo com esse enfretamento aos gêneros hegemônicos no cenário nacional. Não queriam fazer música engajada, mas também não gostavam muito da Jovem Guarda, que consideravam um estilo ultrapassado (CORDEIRO, 2017, p. 41).

O conceito de círculo colaborativo pode ser associado também com o coletivo criativo de Hennion, ainda mais se levarmos em conta o exemplo da Tropicália. Afinal, a elevação de Gil e Caetano diante de seus colegas é inegável, com os dois baianos adotando um protagonismo do movimento perante a mídia e o imaginário popular, mesmo que o produto final, seja ele seus discos individuais ou o *Tropicalia ou Panis et Circensis*, tendo sido fruto de arranjadores, artistas gráficos, letristas, produtores e músicos de acompanhamento. Essa posição dos baianos em relação à Tropicália incomodava os Mutantes, que começavam a fazer cada vez mais sucesso.

Em fevereiro de 1969, foi lançado seu segundo álbum, *Mutantes*. Dessa vez, apenas 2 das 11 faixas não foram compostas por nenhum dos Mutantes: *Banho de Lua*, versão de Fred Jorge da italiana *Tintarella di Luna*, e *Não Vá Se Perder Por Aí*, assinada por Roberto Lafayette Loyola e Raphael Thadeu Vilardi da Silva, membros dos precursores dos Mutantes *The Wooden Faces* e *O’Seis*. A banda começava a esboçar a sua formação “clássica”, com Dinho Leme aparecendo como baterista. Após ganharem o prêmio de “Melhor Conjunto Musical” no final de 1968, na 12ª edição do Troféu Imprensa, e uma viagem em janeiro de 1969 à França para se apresentarem no MIDEM²⁰, os paulistas começavam a obter um sucesso considerável. Rita e Arnaldo, inclusive, aproveitaram sua viagem a terras europeias para dormirem juntos em um quarto de hotel pela primeira vez desde que começaram a namorar (FUSCALDO, 2018), em 1964.

²⁰ *Marché International du Disque et de l’Edition Musicale*, uma feira profissional de empresas ligadas à música, realizada anualmente em Cannes desde 1967.

O seu segundo álbum continua com a experimentação sonora de seu antecessor, referenciando as mais diversas obras: a faixa de abertura referencia desde os clássicos de *Dom Quixote* (que dá nome à canção) e a ópera *Aida*, até aquilo que é considerado *kitsch* e de mau gosto, como Chacrinha. Há até mesmo uma citação a *Disparada*, composição de Théo de Barros e Geraldo Vandré, desafeto dos Mutantes. *Dom Quixote* ainda sofreu com cortes da censura, algo comum naquele período ditatorial, argumentando que alguns dos versos originais seriam uma “[...]conspiração contra o governo do país e uma crítica ao exército brasileiro” (FUSCALDO, 2018).

Rogério Duprat, que novamente foi o arranjador do álbum, teve menos espaço do que no álbum anterior. *Mutantes* já era um passo maior em direção ao rock, deixando de lado as tradições brasileiras que tanto marcam o tropicalismo. Cláudio César, no entanto, teve amplas oportunidades para experimentar.

Ele eletrificou uma harpa e o violoncelo do maestro e ajudou Rita a usar o theremin em várias músicas[...]. Outra evolução apresentada pelo “quarto Mutante” foi o primeiro pedal wah-wah que ele construiu. Feito para distorcer o som da guitarra seguindo a linha Jimi Hendrix de se tocar, o aparelho foi além das expectativas e ganhou o nome de wooh-wooh, permitindo que Sérgio pudesse inventar um novo som ao gravar “Dia 36”. (FUSCALDO, 2018)

A distância de Gil e Caetano, que não assinam nenhuma das canções do álbum, foi um afastamento consciente para que os Mutantes pudessem ser vistos também como independentes da Tropicália, e não somente uma banda de apoio, papel que exerceu nas apresentações dos festivais de canções com *Domingo no Parque* de Gil e *É Proibido Proibir* de Caetano, essa última marcada pelo discurso em forma de *happening* do baiano. Queriam também se distanciar do papel de “Beatles brasileiros”, tendo seu estilo próprio sendo reconhecido como único²¹.

Dentro do LP há também *Algo Mais*, canção realizada como *jingle* para a Shell. A banda assinou como garotos-propaganda, aparecendo em comerciais para a televisão e histórias em quadrinho. O *jingle* era visto como uma forma musical inferior, e, talvez por isso, foi comissionado um texto a Nelson Motta, que na época atuava como jornalista da Globo, com medo das possíveis críticas ao grupo, que poderia muito bem ter sido acusado de “se vender” pelas alas mais de esquerda da crítica musical da época, assim como já havia sido feito com a Jovem Guarda. Publicado na contracapa do álbum, uma ideia é fundamental para o escrito: a associação da arte com o consumo e a massa. “Quem vive numa sociedade de consumo tem

²¹ MUTANTES querem seguir seu próprio caminho: nada de Beatles brasileiros. **O Globo**, Rio De Janeiro, 20 de mar. de 1969.

duas alternativas: ou participa ou é devorado por ela.” (MOTTA, 1969 apud FUSCALDO, 2018). Tal ideia contrasta diretamente com o pensamento adorniano, que vê a música popular como uma música estandardizada e não-séria, em uma visão que exclui o prazer da apreciação musical, o vendo como forma de alienação e dominação, descaracterizando o objeto música ao analisar friamente algo que é vivo e movido por sentimentos.

Preparando-se para a gravação de seu terceiro disco, o primeiro com os 5 membros da formação clássica dos Mutantes, o trio de Arnaldo, Sérgio e Rita decidiu também experimentar novas artes. Após a apresentação no MIDEM, tocaram também em Lisboa e viajaram para Londres e para os Estados Unidos, onde viram o musical *Hair*²². Foi de lá que Arnaldo trouxe o seu órgão *Vox*, um instrumento de altíssima qualidade. Influenciados por aquilo que viram na Broadway, decidiram também fazer o seu espetáculo, o *Planeta dos Mutantes*.

Estreando no Teatro Casa Grande, no Rio de Janeiro, o musical trazia canções de *Mutantes* e também algumas inéditas, que viriam a compor *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*. O roteiro foi feito em parceria com o também tropicalista José Agrippino de Paula, e tinha coreografia de Mari Esther Stockler. O grupo cantava, dançava e atuava, mas o espetáculo acabou não fazendo muito sucesso.

No seu novo disco, Liminha gravou quase todas as linhas de baixo, com Arnaldo se dedicando quase que exclusivamente aos teclados. A presença de Rogério Duprat é ainda menor, tendo seu destaque na versão Mutante do clássico *Chão de Estrelas*, que será abordado com mais detalhes posteriormente nesse trabalho. O disco ainda varia entre os mais diversos gêneros musicais, como a balada rock de *Ando Meio Desligado*, a psicodelia de *Ave, Lúcifer*, o blues carregado de *Meu Refrigerador Não Funciona* e o doo-woop de *Hey Boy*, mas está cada vez mais firmado no rock’n’roll.

Antes mesmo do lançamento de *A Divina Comédia*, que aconteceria apenas em março de 1970, a Tropicália tem um choque: a prisão de Gilberto Gil e Caetano Veloso. O movimento parecia chegar ao seu fim, ao menos oficialmente, com até mesmo um funeral sendo realizado no programa *Divino Maravilhoso*²³. É de extrema infelicidade a ausência de imagens do

²² O musical *Hair* teve sua estreia na Broadway em 1968, ano em que também foi para o West End londrino. O espetáculo conta a história de um grupo de *hippies* que lutavam contra a pressão de seus pais e a violência da guerra do Vietnã. Segundo Fuscaldo (2018), Arnaldo, Rita e Sérgio viram o espetáculo tanto em Londres quanto em Nova York.

²³ *Divino Maravilhoso* foi o programa televisivo da Tropicália, apresentado por Caetano, Gil, Gal Costa, os Mutantes, Jorge Ben e, posteriormente, Tom Zé. Na época era comum músicos apresentarem programas de auditório, como O Fino da Bossa, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, ou o Jovem Guarda, de Wanderléa, Roberto Carlos e Erasmo Carlos. O Divino

programa, que, segundo relatos da época, parecia extremamente caótico e certamente divertido. Em matéria da Folha de São Paulo, publicada em 30 de outubro de 1968 e reproduzida no site do movimento, diz-se sobre o programa: “Quem ficou em casa para ver mais um programa de televisão, enganou-se e, diante do engano, ou aplaudiu com entusiasmo ou vaiou com ódio. Indiferente ao que acontecia no palco, todo decorado com quadros pop de um pintor japonês, é que não se ficou.” Os tropicalistas já haviam aceitado que o choque era fundamental para a sua proposta de revolução estética, e isso parece ter sido muito bem representado no *Divino Maravilhoso*.



Figura 5: Pôster do programa *Divino Maravilhoso*.

Mesmo sem os “líderes” da Tropicália, os Mutantes não pararam. O novo presidente da Philips, André Midani, pretendia transformar Rita Lee em uma das grandes estrelas da música nacional, porém como artista solo. Com isso, veio o álbum *Build Up*, a estreia de Rita como artista solo. Arnaldo, que ficou alguns meses separado de Rita pelas constantes brigas durante a gravação de *A Divina Comédia* ou *Ando Meio Desligado*, acabou ficando como diretor musical do projeto. Mesmo com o sucesso de *Build Up*, Rita não estava pensando em abandonar

Maravilhoso durou apenas três meses, entre outubro e dezembro de 1968, e era transmitido pela TV Tupi.

os Mutantes. No entanto, a insatisfação do resto do conjunto em tocar canções como *José*, o grande sucesso do álbum de estreia da cantora, mostra as primeiras complicações no trajeto da banda.

Em 1970, os Mutantes são convidados para substituir Elis Regina em uma temporada no L'Olympia, um dos grandes palcos da Europa. O grupo teve que se adequar ao que Bruno Coquatrix, diretor executivo da caixa de shows, desejava de uma banda brasileira. “Regra número um: o rock não era bem quisto. Regra número dois: quanto mais brasilidade no palco, melhor seria o resultado.” (FUSCALDO, 2018). Mesmo com o veto de canções como *Meu Refrigerador Não Funciona*, o grupo conseguiu encontrar um repertório que agradasse tanto ao público quanto a mídia francesa.

Por lá encontraram também Toninho Peticov, que já havia trabalhado como empresário da *Six Sided Rockers*, o nome original da *O'Seis*, antiga banda dos Mutantes. Toninho havia sido preso em 1970 por posse de LSD, e acabou buscando exílio em Londres. O uso da droga já era comum para os Mutantes, exceto Sérgio, que só foi ter sua primeira experiência com o psicodélico em 1972 (CALADO, 1996, p. 156). O resto do grupo, no entanto, “viajava” com Peticov nos seus dias de folga do L'Olympia, aproveitando o “Orange Sunshine”, tipo de LSD que o ex-empresário trouxe para os amigos em Paris.

A temporada em Paris também rendeu um disco, lançado apenas em 2000 após ter sido descartado pela gravadora. *Tecnicolor* foi gravado no Des Dames, um estúdio cujo equipamento era muito superior ao que os Mutantes tinham acesso no Brasil. O repertório foi uma mistura de versões em inglês de alguns dos sucessos do grupo, como *Panis et Circenses* e *A Minha Menina* (que ganhou o título de *She's My Shoo Shoo*), além de algumas inéditas, que viriam a compor também o seu próximo disco, *Jardim Elétrico* (1971): *Virginia*, *Saravah*, *Tecnicolor* e *El Justiciero*.

Apesar da alta qualidade técnica do disco, que ainda teve gravação de sintetizadores e mixagem realizada em um estúdio de 16 canais em Londres, a ausência de experimentações, além da simplificação do som mutante em algo que evoca a ideia estereotipada de um som brasileiro e tropical, tornou o conteúdo do disco em algo genérico. Não à toa o disco foi lançado apenas 30 anos depois, em um momento de resgate da banda. Apesar de estar sempre em busca de um som com maior fidelidade, ao alcança-lo, os Mutantes acabam perdendo grande parte de sua originalidade, que tem como base a busca por soluções fora do comum para problemas encontrados no processo de gravação. A possibilidade de se utilizar equipamentos disponíveis comercialmente, ao invés daqueles produzidos por Cláudio César Dias Baptista, torna o som do conjunto em algo menos único.

Em 1971, temos o *Jardim Elétrico*, que pode ser considerado o fim da fase tropicalista dos Mutantes e a entrada no rock psicodélico. A própria fotografia da contracapa do LP mostra a enorme parafernália da banda, enquanto a capa, desenhada por Alain Voss, mostra a veia psicodélica do grupo. Ao mesmo tempo em que o álbum era gravado, o grupo começou a frequentar a Serra da Cantareira, onde compraram terrenos colados uns aos outros com o intuito de começar uma comunidade hippie. O uso do LSD era quase diário, e o desbunde era total.

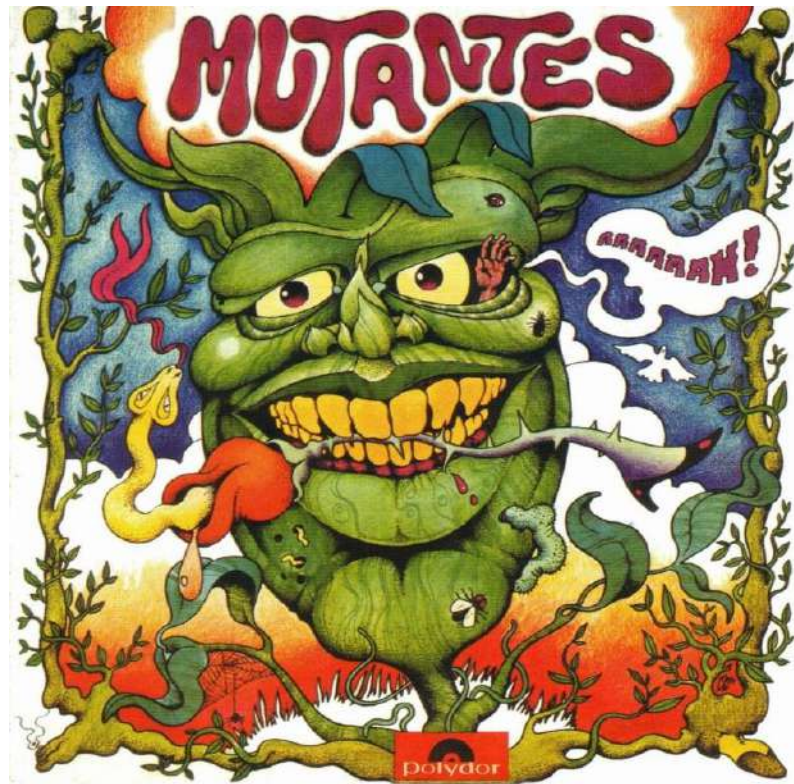


Figura 6: Capa do álbum *Jardim Elétrico* (1971).



Figura 7: Contracapa do álbum *Jardim Elétrico* (1971).

Como alternativa ao combate da esquerda militante à ditadura, o movimento do desbunde era muito bem representado pelos Mutantes. Tidos como alienados pela juventude universitária dos CPCs, o seu desejo não era tomar o poder, e sim acabar com o sistema (OLIVEIRA, 2016). Era a versão brasileira do movimento hippie, a contracultura à brasileira. A crítica dos Mutantes era feita por meio da ironia e da rejeição de valores tradicionais, como pode ser visto na contracapa do LP *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado*. Nela, podemos ver Rita, Arnaldo e Sérgio deitados na mesma cama, aparentemente nus, sugerindo um *ménage à trois*. O desbunde era por si só uma arte de performance, buscando por meio do choque a mudança dos padrões que tanto afligiam a juventude da contracultura.

A música chegou na fase não da simplicidade, nem dos achados, nem dos descobrimentos, mas sim na fase da complexidade. Hoje em dia, quem é mais complexo, quem tem os instrumentos e os sons muito loucos – tocando rock & roll, que é coisa de muito tempo atrás – é o cara mais pra frente, o cara mais legal, mais ligado, certo? O nosso trabalho se situa dentro desse esquema. Quer dizer, esse ano nós gastamos quase 100 milhões – velhos, é claro – em equipamentos e aparelhos, quando, há quatro anos, em vez disso, a gente ficaria pensando dez horas pra descobrir um som novo. (BAPTISTA, 1971 apud CALADO, 1996, p. 153)

Essa mudança na mentalidade em torno da pesquisa pelos sons pode explicar também o declínio musical dos Mutantes. O próprio *Jardim Elétrico* sofreu críticas pelo “empobrecimento criativo” (CALADO, 1996, p. 150). Rita Lee, que nesse momento vivia uma relação extremamente conturbada com Arnaldo por conta dos diversos *affairs* que ambos tinham, via a música de outra forma. “A originalidade, hoje, está na simplicidade” (LEE, 1973 apud CALADO, 1996, p. 178). Essas tensões podem ser sentidas em *Mutantes e Seus Cometas no País do Baurets* (1972). Rita tem uma participação bem menor do disco, o seu último oficialmente com a banda. Ainda em 1972, o conjunto quis gravar mais um disco, visando aproveitar os 16 canais do recém-inaugurado Estúdio Eldorado. Ainda buscando transformar Rita Lee em uma estrela da música brasileira, André Midani sugeriu que *Hoje é o Primeiro Dia do Resto da Sua Vida*, composto e gravado pela banda, fosse lançado como o segundo álbum solo da mutante.

Com o relacionamento de Arnaldo e Rita cada vez mais conturbado, a paulista é expulsa da banda. O resto dos Mutantes ainda tentam continuar, com um novo show: *Mutantes com 2 Mil Watts de Rock*. A aparelhagem sonora do show era na verdade de 2.600 watts, muito superior ao padrão no país, sendo dez vezes maior do que a usada por Roberto Carlos (FUSCALDO, 2018, p. 53). Também no mesmo ano, Arnaldo, Sérgio, Liminha e Dinho gravaram o já mencionado *O A e o Z* (1992), projeto totalmente calcado no rock progressivo de bandas como Emerson, Lake and Palmer. O disco não foi lançado pela Polydor, selo que abrigava o grupo na época, e ainda fez com que o contrato do conjunto fosse rompido. O motivo era a ausência de apelo comercial (CALADO, 1996, p. 180).

Arnaldo, que começava a apresentar comportamentos megalomaníacos em decorrência do abuso das substâncias psicodélicas, também decidiu romper com a banda no mesmo ano. Dinho e Liminha acabaram saindo antes das gravações de *Tudo Foi Feito pelo Sol* (1974), o último álbum dos Mutantes em seu primeiro momento.

3.2 Rogério Duprat e a influência da Música Nova

Rogério Duprat já era um músico experiente quando conheceu os Mutantes. Nascido em 7 de fevereiro de 1932, em uma família da elite paulistana do século XX, era sobrinho de um ex-prefeito de São Paulo. Apesar disso, a realidade da família Duprat era de crise financeira, o que fez com que Rogério nascesse no Rio de Janeiro. Após um retorno à capital paulista, o futuro maestro ganhou seu primeiro instrumento musical aos dez anos de idade, uma gaita de boca. Um violão emprestado pelo seu pai veio logo depois, no qual ele aprendia canções famosas da época.

Seu repertório brasileiro misturava-se com o contato com a música estrangeira que ouvia nos cinemas e nos bailes. Mesmo sem saber ler música, acabava aprendendo de ouvido as canções populares de filmes e das rádios. Mesmo tendo que trabalhar desde jovem para ajudar a família, conseguiu ingressar no curso de filosofia da Universidade de São Paulo (USP). Duprat tinha um vínculo forte com o Partido Comunista Brasileiro, influência de seu irmão Régis (BARRO, 2010 apud LANA, 2013). Rogério largou o curso antes de se formar, trocando-o pela música. Por influência do marido da prima de sua esposa Lali, Duprat passou a tocar violoncelo, estudando no Conservatório Heitor Villa-Lobos de São Paulo (DUPRAT, 2007 apud LANA, 2013).

Rogério participou de diversas orquestras nos anos 50, passando pela TV Tupi, TV Paulista e a Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo, obtendo considerável experiência em diversos estilos musicais, que variavam entre músicas populares, barrocas e de vanguarda, por exemplo, além de outras competências como a regência. Dessa forma, Duprat possuía um diferencial como arranjador: o conhecimento dos mais diversos gêneros musicais, algo que auxiliou muito seu trabalho com os tropicalistas.

Após alguns anos como instrumentista, diretor musical, regente e arranjador, Duprat foi convidado a participar do Departamento de Música da Universidade Nacional de Brasília (UnB) como professor, fazendo parte de uma reforma no currículo de seus cursos. Após o golpe militar de 1964, que realizou diversas mudanças dentro da UnB, Rogério Duprat se demitiu da universidade juntamente com outros 222 membros do corpo docente, após a demissão de 19 professores (SALMERON, 1999 apud LANA, 2013).

Durante sua experiência na UnB, Rogério Duprat também participou do *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* (Curso Internacional de Verão de Música Nova) na Alemanha, juntamente com colegas brasileiras como Júlio Medaglia, outro participante da Tropicália. Foi nessa época que Duprat começou a ter contato com a obra de John Cage, músico vanguardista

norte-americano. Cage trazia Duchamp, artista francês conhecido pelas suas ideias revolucionárias dentro do campo artístico, como os *ready-mades*, para dentro da música. Era uma forma de combater a estagnação da arte, rompendo com a tradição musical hegemônica naquele momento.

Assim como os tropicalistas alguns anos depois, Cage dava muito valor ao *happening*, sendo considerado pioneiro nesse tipo de performance (LANA, 2013). A ideia de abolir o palco, que tradicionalmente separa o artista do público, está presente em diversas manifestações artísticas tropicalistas, como o próprio espetáculo *Planeta dos Mutantes*, que trazia os espectadores para o espetáculo e vice-versa.

John Cage também expôs a música como “[...]uma cadeia complexa de produção que envolve teorias, técnicas, formas de escuta, relações sociais, espaços arquitetônicos próprios, concepções filosóficas, entre outros elementos que se combinam de um modo diferente daqueles encontrados em sociedades não ocidentais.” (LANA, 2013). Como já foi apresentado anteriormente, o texto de Hennion, *The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song*, demonstra bem essa cadeia de produção. O papel do coletivo criativo por trás do artista não pode ser desprezado, com músicos de apoio, produtores, técnicos, engenheiros de mixagem, entre muitos outros, tendo papel fundamental na concepção e na gravação da canção moderna. Mesmo que o foco do público seja voltada para uma figura apenas, como o cantor pop, por exemplo, há uma equipe por trás de cada sucesso, onde cada membro possui papéis diferentes, trazendo sua própria metodologia. Assim como no Clube da Esquina²⁷, onde grande parte da fama acabou ficando com Milton Nascimento, a Tropicália teve seu protagonismo centralizado em Gilberto Gil e Caetano Veloso, em detrimento dos diversos outros que colaboraram com o movimento.

No curso em Darmstadt, Duprat também passou a ter contato com a *musique concrète*, um estilo de composição musical que utiliza sons gravados, modificando-os e manipulando-os.

[...]a música concreta partia de elementos preexistentes, extraídos de qualquer tipo de material sonoro, fosse ele um ruído ou um som musical e, após captados, se compunha experimentalmente através de uma construção direta, na qual a realização de uma vontade composicional era atingida sem o apoio de uma notação musical ordinária. (SCHAEFFER, 1952 apud. CORRÊA, 2013)

²⁷ O Clube da Esquina foi um grupo de músicos, surgido nos anos 60 em Belo Horizonte. Composto por figuras como Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Wagner Tiso e Toninho Horta, o grupo de amigos lançou dois álbuns: *Clube da Esquina* (1972) e *Clube da Esquina II* (1978).

A música concreta, tradução direta de *musique concrète*, foi outro recurso constantemente utilizado por Duprat em seus arranjos tropicalistas, especialmente com os Mutantes. A utilização da tecnologia e a manipulação sonora tem papel fundamental na sonoridade da banda paulista, que possuía uma forte influência da sonoplastia do cinema em seu repertório, algo que será analisado de forma mais extensa no capítulo seguinte. Assim como foi posto por Lana (2013), “Na produção de discos como os dos Mutantes, nos quais eles contavam com Cláudio César Dias Baptista, [...], estúdios como o Scatena transformavam-se em quase-laboratórios de música concreta.”

Rogério Duprat foi um dos signatários do manifesto da Música Nova, juntamente com vários de seus colegas do curso em Darmstadt, como Júlio Medaglia, Damiano Cozzella e Sandino Hohagen. Citando um “compromisso total com o mundo contemporâneo”, o documento era uma forma de continuar e se comprometer com as experimentações sonoras que o grupo já vinha realizando nos últimos anos. De forma semelhante à Tropicália, era uma busca por uma revolução estética dentro do campo musical brasileiro, porém realizado dentro do universo erudita. Todos os membros citados acima participaram de gravações tropicalistas, realizando arranjos entre 1968 e 1969.

O manifesto encerra com uma frase do poeta russo Vladimir Maiakóvski: “sem forma revolucionária não há arte revolucionária.” Assim como os concretistas, os tropicalistas sofreram com diversas críticas vindas da esquerda militante por fatores como a incorporação da guitarra elétrica, instrumento “estrangeiro”, à sua música. A citação de Maiakóvski parece ressoar no trabalho de Gil, Caetano e Mutantes, que veem a revolução estética como pivô da mudança.

De uma forma geral, o manifesto da Música Nova buscava trazer elementos da cultura popular para a música erudita, dando maior importância ao cinema e à tecnologia dentro do processo de composição. A Tropicália, embora realizando o movimento contrário, isto é, de trazer a cultura erudita para a música popular, buscava chegar ao mesmo resultado: uma arte que misturava a alta e a baixa cultura.

Essa importância dada ao cinema pode ser muito sentida na produção musical tropicalista. Um dos maiores exemplos é a canção *Domingo no Parque*²⁸, canção que rendeu o prêmio de melhor arranjo para Rogério Duprat no III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record. A influência do corte cinematográfico está muito presente na narrativa da canção,

²⁸ GILBERTO GIL. *Domingo no Parque*. São Paulo: Philips, 1968.

que conta a história de um triângulo amoroso que acaba em sangue. A utilização da sonoplastia e de sons diegéticos e não-diegéticos também pode ser percebida em canções como *Chão de Estrelas*²⁹, na versão dos Mutantes.

Embora Duprat não tenha conseguido realizar um dos grandes objetivos do manifesto da Música Nova, a integração da educação musical ao novo século, ou seja, “colocação do estudante no atual estágio da linguagem musical” (COZZELLA et al., 1963), em grande parte pela sua saída da UnB por conta das intervenções realizadas pela ditadura militar, a sua entrada no domínio da canção popular, assim como foi feito pelos Mutantes na sua produção de jingles para a multinacional petrolífera Shell. Esse posicionamento adotado por Duprat, Medaglia e Cozzella, que participaram de diversos projetos da Tropicália, difere de outros signatários, como Gilberto Mendes (LANA, 2013). Embora tenha sido, em parte, motivada por uma necessidade financeira, especialmente se tratando da realização de *jingles* e trilhas-sonoras para filmes nos quais Duprat não tinha interesse estético algum, o trabalho do trio nas canções tropicalistas acabou gerando uma revolução estética assim como a proposta pelo seu manifesto.

3.3 A revolução tecnológica no áudio brasileiro

O século XX, especialmente sua primeira metade, foi marcado por diversas invenções que alteraram o panorama da música moderna. O surgimento de instrumentos como o Theremin (1923), Ondas Marternot (1928), o órgão elétrico (popularizado em 1935 pelo novo Hammond Model A), o piano elétrico Rhodes (1946), a guitarra elétrica (1932), os amplificadores valvulados (1914), o transistor (1947) e as unidades de efeito sonoro, que começaram a ser comercializadas com o *Trem-Trol*³⁰ produzido pela DeArmond em 1948.

Ao mesmo tempo em que todas essas novas tecnologias surgiam no mercado, a música popular adotava também novos rumos. O rock crescia cada vez mais, explodindo em popularidade com músicos como Chuck Berry, Bill Haley, Little Richard, Fats Domino e Elvis Presley. A guitarra passou a ser protagonista, diferentemente do jazz das big bands, que a relegava para o papel de base rítmica. A amplificação permitiu que bandas menores, que utilizavam apenas guitarra, baixo e bateria, pudessem tocar sem que o poderoso som da bateria fosse o único sendo ouvido, mas os primeiros amplificadores ainda não estavam no seu pináculo tecnológico. Dessa forma, era fácil introduzir distorção ao sinal de áudio, sendo necessário

²⁹ OS MUTANTES. **Chão de Estrelas**. São Paulo: Polydor Records, 1970.

³⁰ O *Trem-Trol* é um pedal de tremolo, efeito onde a amplitude das ondas sonoras varia constantemente, diminuindo e aumentando o volume do sinal, definição do autor.

apenas aumentar o ganho³¹. Diversos guitarristas começaram a buscar conscientemente essa sonoridade, chegando ao mainstream com o sucesso de Maybellene (Chuck Berry, 1955).

Com o advento do transistor, que possibilitava uma diminuição tanto em tamanho quanto em consumo de energia em relação às válvulas utilizadas anteriormente, os circuitos eletrônicos puderam ser manufaturados em espaços cada vez menores e de forma mais barata. Isso facilitou o surgimento de novos dispositivos como os pedais de efeito, que, devido a sua portabilidade, robustez e preço, trouxeram uma nova popularidade para os efeitos sonoros. Nessa fase, destacam-se também o surgimento de vários desses efeitos, como o fuzz³², o oitavador³³ e o wah-wah³⁴.

O efeito sonoro está diretamente ligado ao rock psicodélico que surgiu nos anos 60, de forma que é difícil até mesmo pensar em figuras marcantes desse momento, como Jimi Hendrix e Pink Floyd, sem os pedais de efeito que tanto marcaram suas sonoridades. A distorção, principalmente, tornou-se uma peça fundamental dentro do vocabulário do rock, cujo efeito foi atingido inicialmente ao sobrecarregar os amplificadores movidos a válvulas que eram utilizados quase que universalmente na época (daí então o nome *overdrive*, que traduzido para o português significaria sobrecarga), mas que hoje em dia pode ser atingido também com os já mencionados pedais de efeito e por meios digitais.

No Brasil, é importante ressaltar a política econômica protecionista adotada pela ditadura militar. Mesmo com o forte investimento no setor de telecomunicações feito pelo Estado, além do próprio crescimento no consumo cultural na década de 60 (MACHADO, 2006), o mesmo não se traduziu para o mercado do áudio. Isso fazia com que a importação não só dessas unidades de efeito, mas também das próprias guitarras e amplificadores fosse quase impossível, fazendo com que as bandas brasileiras ficassem presas a dispositivos caros e de baixa qualidade. Para Os Mutantes, isso acabou estimulando o DIY. O terceiro irmão de Sérgio e Arnaldo, Cláudio César, funcionou como um “quarto mutante”, construindo diversos equipamentos para o grupo, dentre eles a famosa “REGVLVS”, uma guitarra semi-acústica

³¹ O ganho é uma medida de amplitude no sinal de entrada de um amplificador. Grande parte dos amplificadores possuem um potenciômetro de ganho e outro de volume, possibilitando o aumento de amplitude na entrada (utilizada por músicos para se obter distorção) ou na saída do circuito.

³² O fuzz é um dos efeitos sonoros mais populares dentro do rock, funcionando como uma distorção extrema, definição do autor.

³³ O oitavador pode aumentar ou diminuir o seu sinal em uma ou mais oitavas, tanto deixando-o mais grave quanto mais agudo, definição do autor.

³⁴ O wah-wah é um efeito muito utilizado por Jimi Hendrix, onde o sinal é alterado para simular uma voz humana produzindo a onomatopeia “wah-wah”, definição do autor.

totalmente banhada em ouro, com três captadores, dois deles semelhantes aos padrões em uma guitarra do tipo e um terceiro em piezo³⁵, que poderia ser utilizado isolado dos outros dois ou misturando-se, e, por fim, seis distorções diferentes acopladas diretamente ao seu corpo.

Esse tipo de equipamento acabava diferenciando os Mutantes de seus compatriotas, devido a sua qualidade superior aos produtos mais facilmente encontrados no Brasil. Assim como pontuado pelo próprio Cláudio César, em entrevista para o programa televisivo *A História do Rock Brasileiro*, “Tínhamos todo o tipo de problemas porque, em primeiro lugar, não existiam instrumentos, guitarras, amplificadores, de qualidade nacionais, e o estrangeiro custava muito caro. Nós começamos a fabricar nossos próprios instrumentos.” E esses equipamentos acabaram sendo um dos pontos fortes da banda, que, devido ao “quarto mutante”, podia sonhar com sonoridades que fugiam do que se era comum, confiantes que aquilo podia ser alcançado. O irmão de Sérgio e Arnaldo estava sempre presente, tanto nas gravações quanto em suas apresentações ao vivo, contribuindo com suas invenções para a sonoridade experimental da banda. Serão apresentadas mais a frente algumas dessas contribuições, ao serem analisadas canções dos 4 primeiros discos da banda.

A presença de Cláudio também demonstrava uma preocupação com a qualidade sonora e também com a inovação, visto que os instrumentos e amplificadores concebidos por CCDB (nome como ficaram marcados suas invenções, que deram origem até mesmo a uma marca de produtos de áudio) buscavam sempre expandir os limites tecnológicos da época. Esse momento é o que Siegfried Zielinski chama de “foco de atração”, ou seja, um momento “onde se experimentaram possíveis direções para o desenvolvimento [das tecnologias de mídia] e ocorreram possíveis mudanças de paradigma” (ZIELINSKI, 2006, p.48). Essa mudança de paradigma fica clara se analisarmos a fidelidade dos discos do grupo, que progressivamente cresce juntamente com a adoção dos equipamentos transistorizados.

Assim como foi pontuado por Castanheira (2020), “efeitos sonoros são elementos sobre os quais raras vezes se especula, especialmente em termos acadêmicos”. Essa abordagem parece ser menor ainda quando tratamos da produção musical, especialmente a realizada no Brasil. Somando-se a isso a relegação dos Mutantes a personagens coadjuvantes de Gil e Caetano dentro do período da Tropicália, parece haver um vazio acadêmico relacionado a essa pesquisa, onde os elementos técnicos que compõem o grande escopo da revolução tecnológica que marcou

³⁵ O captador de piezo funciona a partir do cristal de piezo, que capta as vibrações das cordas e transforma em um sinal elétrico, que posteriormente será amplificado. Além de ter uma sonoridade diferente, eles são considerados muito silenciosos por não captarem outros campos magnéticos, diferentemente dos captadores magnéticos.

a indústria fonográfica na metade do século XX são estudados como tanto causa quanto efeito dos novos gêneros musicais que também surgiram naquele momento. Essa relação dialética é fundamental para entender também a organização da música nacional após o tropicalismo.

Os elementos da produção fonográfica dos Mutantes não podem ser vistos dentro de um vácuo, tendo sido fundamentais para o desenvolvimento de sua sonoridade. Os recursos técnicos “[...] não devem ser percebidos como algo dissociado da ‘ideia original’, do ‘sentido do texto’” (CASTANHEIRA, 2020). Eles acabam compondo a própria obra, tornando-se parte do léxico musical na segunda metade do século XX, fato que perdura até hoje. Não é à toa que a indústria dos efeitos sonoros cresce e se espalha cada vez mais, com um número de 1,2 milhões de pedais de efeito tendo sido vendidos apenas nos Estados Unidos em 2020.

4 ANÁLISE DE CANÇÕES

Como foi discutido no capítulo anterior, os anos 60 foram um período de grandes mudanças para as tecnologias de gravação e reprodução musical. A expansão da indústria cultural em torno da música é uma consequência direta de diversos fatores, como os programas de auditório e a popularização de instrumentos como a guitarra elétrica, que tornou-se o instrumento da moda. Embora ainda existam inovadores que mudam as formas de produção musical até hoje, é certo que aquele momento foi um divisor de águas.

Apesar disso, o Brasil ainda se encontrava atrasado tecnologicamente, em grande parte pela dificuldade de importação dos produtos norte-americanos de maior qualidade, enquanto os produzidos nacionalmente demonstravam-se pouco confiáveis. Referindo-se à pobreza de opções no mercado brasileiro, Calado (1996) pontua: “Até então, os guitarristas locais se contentavam com as primitivas Felpas.” Dessa forma, a verdadeira revolução na indústria fonográfica brasileira veio no final dos anos 60, concomitante às revoluções estéticas produzidas pela Tropicália, e, certamente, com uma forte influência dos Mutantes.

Para uma compreensão mais fácil dessas mudanças, decidi então analisar uma canção de cada um de seus 4 primeiros discos, pontuando alguns fatores que demonstram a revolução estética e tecnológica não só da banda paulista, mas também do próprio áudio no Brasil.

Algumas dificuldades foram encontradas durante essa análise, em grande parte pela ausência de fichas técnicas mais elaboradas ou até mesmo entrevistas voltadas para o aspecto tecnológico das gravações dos Mutantes. Assim sendo, decidi que o melhor caminho para essa análise seria minha própria percepção, já que grande parte dessas inovações pode ser facilmente percebida, especialmente tratando-se de assuntos como fidelidade ou efeitos sonoros.

As canções escolhidas, *Bat Macumba*, *Dia 36*, *Chão de Estrelas* e *Top Top*, se destacam não só pelo emprego das engenhocas produzidas por Cláudio César Dias Baptista, o CCDB, mas também pelo uso de técnicas até então incomuns como a colagem sonora, a utilização de *samples* analógicos, e estratégias de arranjo e mixagem. Todas demonstram a veia experimentalista e inovadora dos Mutantes, que usavam e abusavam de sua criatividade para revolucionar a música brasileira.

4.1 Bat Macumba

O primeiro disco dos Mutantes, lançado em 1968 e intitulado *Os Mutantes*, é uma estreia recheada de experimentações e esquisitices. Já na primeira faixa, temos diversos momentos

distintos que tornam a canção quase que em uma narrativa cinematográfica. *Panis et Circenses*, em uma versão diferente da apresentada um mês depois no álbum-manifesto *Tropicália ou Panis et Circensis*, já inicia de forma triunfal, com metais anunciando a chegada do grupo paulista. O álbum é repleto de clássicos da banda, como *A Minha Menina*, *O Relógio*, *Baby*, *Le Premier Bonheur Du Jour* e a já mencionada canção de abertura, além de *Bat Macumba*, que será analisada aqui.

A canção, escrita por Gilberto Gil e Caetano Veloso, é uma das mais importantes do movimento da Tropicália. Presente também no álbum-manifesto tropicalista, com versão de Gilberto Gil, há algumas diferenças gritantes entre as duas versões. Ambas são marcadas pela presença de um forte elemento rítmico, marcado pela percussão, a versão do baiano possuía um arranjo bem mais simples, com violão, a percussão, um baixo com uma célula rítmica brasileira, próxima do baião e do samba, um coro de vozes (feito por Caetano, Gal e os Mutantes) e uma viola, que sola como se fosse uma guitarra.

A versão presente em *Os Mutantes* (1968) incorpora novos elementos, como a bateria, que traz um ritmo mais *rock'n'roll*, exclui alguns como o violão, e altera outros. Esses elementos alterados são, certamente, a parte mais interessante da canção. A célula rítmica apresentada pelo baixo elétrico ganha mais fluidez, que, segundo Costa (2007), é tocado em *ostinato*³⁶, e a viola, que já apresentava um “sotaque de guitarra”, é substituída pelo instrumento elétrico, mas de uma forma diferente do comum.

Há duas guitarras distintas no arranjo. Uma altamente distorcida, provavelmente com um *fuzz*, marcando o contratempo juntamente com a caixa da bateria, que raramente desvia das notas de curta duração, apenas em momentos como 1:08, em que ela rapidamente realiza um pequeno solo. A outra guitarra é a grande estrela da canção, e, sem dúvida alguma, seu elemento mais estranho. O “Inferno Verde”, como ficou conhecido o aparelho criado por Cláudio César, dava uma sonoridade marcante para a guitarra de Sérgio.

O som de “Batmacumba” é todo especial e único, por causa do pedal que inventei e o Sérgio usou na guitarra. Esse pedal era composto de um motor de máquina de costura ligado ao eixo de um potenciômetro, cuja trava eliminei, o qual, ao ser rodado pelo motor, produzia algo que os efeitos eletrônicos teriam de ser requintadíssimos para imitarem, porque reproduzia a inércia do motor ao subir e cair de rotação, bem como continha um capacitor, ligado ou desligado por uma chave, a qual punha ou

³⁶ Segundo Costa (2007), “O musicólogo Robert Rawlings define o ostinato como qualquer padrão melódico ou rítmico que é repetido persistentemente.”

tirava o ruído do próprio motor no áudio. Variando a rotação do motor por meio de um pedal, o Sérgio produzia inúmeros efeitos, desde simular o som de um motor de automóvel com a guitarra “passando dentro”, até fazer a guitarra falar “enrolando a língua” na dicção das voltas mais lentas do motor. (BAPTISTA, 2005 apud PAIVA, 2012 p. 2)

A sonoridade é única, até mesmo pelo fato de Sérgio não ter utilizado o efeito em nenhuma outra canção da banda. O som reproduzido pela guitarra funciona em reposta aos vocais do trio, e chega a tomar o protagonismo, sendo mixado em um volume mais alto do que as próprias vozes. Mesmo após o “Inferno Verde” parar de ser utilizado, em 02:28, o timbre da guitarra ainda assim soa muito diferente do que se imagina de uma guitarra elétrica.

Batmacumba é uma canção que define perfeitamente a antropofagia cultural da Tropicália. Mesmo com a utilização de símbolos estrangeiros, como o Batman, a bateria acústica e a guitarra e o contrabaixo elétrico, o resultado é uma versão brasileira do produto ianque. Ao somar todos aqueles elementos, como os atabaques que fazem a percussão, o coro dos Mutantes, o baixo fluído e repetitivo, e a guitarra distorcida e alterada pelo aparelho feito por Cláudio, o que se gera não é um iê-iê-iê qualquer, como tanto argumentavam os mpbdistas que organizaram a Marcha Contra a Guitarra Elétrica em 1967. O resultado era uma música verdadeiramente brasileira, porém moderna, repleta de contradições como assim era o Brasil.

Um outro ponto importante na análise dessa gravação é a sua comparação com a realizada para o álbum *Tecnicolor*, gravado em 1970 com o objetivo de lançar os Mutantes no mercado internacional com versões em inglês de alguns de seus sucessos. Apesar de ter sido realizado em um estúdio de ponta, o *Des Dames*, localizado em Paris, e produzido por Carlos Olms, que já havia trabalhado em grandes projetos como a remasterização da trilha sonora de *Hair*, as sessões não agradaram, e acabaram sendo lançadas apenas em 2000, quando o interesse pela banda voltou a crescer.

Nessa versão, Bat Macumba parece uma paródia de si mesma. O único elemento remanescente daquela versão de 1968 é a sua letra. A bateria dá lugar para uma percussão mais “completa”, com direito a agogô, em algo que foi descrito (FUSCALDO, 2018) como “[...] menos terreiro e mais samba.” O baixo também é tocando em *ostinato*, mas dessa vez de uma forma menos *swingada*³⁷ e mais “quadrada”, ou seja, menos fluída. O som deixa de ser único, tornando-se um estereótipo da música brasileira, e até mesmo o solo de guitarra, ponto alto da

³⁷ Tocar com *swing* pode ser definido como uma forma mais livre, sem se importar tanto em estar perfeitamente de acordo com o andamento do compasso

versão anterior dos Mutantes, é muito menos único, assemelhando-se àquilo que era feito por outros músicos da época como Jimi Hendrix e Santana, tanto em estilo quanto timbre.

A versão do primeiro disco do grupo é aquele onde a engenhoca feita a partir do motor de máquina de costura dá uma dimensão singular à guitarra de Sérgio; a versão contida em *Tecnicolor* é absolutamente insípida, com a guitarra tratada de forma convencional, muito próxima da linguagem do rock internacional da época. (PAIVA, 2012 p. 6)

Apesar de a fidelidade sonora ser muito superior na versão de *Tecnicolor*, a criatividade parece sofrer com isso. A disponibilidade de diversos equipamentos de ponta, além dos 8 canais disponíveis no *Des Dames* (o estúdio Scatena, onde outros discos da banda foram gravados, tinha apenas 4 canais), fez com que diversos problemas técnicos enfrentados pela banda tivessem soluções mais simples, reduzindo a possibilidade de experimentar soluções fora do comum. Dessa forma, a busca por um som mais pristino acabou deixando o som dos Mutantes menos experimental e menos único, algo que se repete posteriormente na carreira do grupo.

4.2 Dia 36

O segundo disco da banda, *Mutantes* (1969), continua o trajeto revolucionário da banda. O uso de um *sample* rudimentar, realizado por meio de um gravador de fita K7, foi um dos primeiros no Brasil. Era reproduzido um áudio dizendo “Perigo! Perigo!/É proibido proibir/Rota de colisão”, distorcido de forma a parecer com o robô B9, da popular série *Perdidos no Espaço*³⁸. Há também a presença de um Theremin, e a eletrificação de instrumentos de orquestra, como a harpa e o violoncelo. Tudo isso, claro, com a ajuda de Cláudio César.

A escolha da canção analisada para esse disco foi certamente a mais difícil. Grande parte do disco utiliza a tecnologia como uma ferramenta para aprofundar as questões do disco. *2001*, por exemplo, nomeada em homenagem ao filme de Stanley Kubrick, possui uma ponte que faz *noise* 20 anos antes do *noise* existir, além de demonstrar perfeitamente o contraste tropicalista ao cantar sobre astronautas e o espaço com um ritmo e instrumentação caipira tradicional, com participações até mesmo de Zé do Rancho e Mariazinha, os avós de Sandy & Junior, com viola,

³⁸ *Perdidos no Espaço* era uma popular série norte-americana de ficção-científica, gênero adorado pelos Mutantes. A série durou entre 1965 e 1968, e conta a história de uma família de colonistas espaciais e sua sobrevivência em um novo planeta. A sua transmissão no Brasil era logo após o programa da *Jovem Guarda*.

sanfona e voz. Outros pontos altos incluem *Don Quixote*, que abre com uma trilha sonora épica que estaria muito bem encaixada em um filme como *Ben-Hur* (1959), com interjeições de palmas e fim de gargalhada, em claro afronte ao inimigo da Tropicália Geraldo Vandré³⁹. *Banho de Lua*, que começa caótica e dissonante como *É Proibido Proibir*, tocada no mesmo humano pelos Mutantes em conjunto com Caetano Veloso, possui uma pletora de guitarras com efeito que incluem o *fuzz* típico Mutante, o *wah-wah*, e uma guitarra estilo *surf-rock* com a reverberação de mola típica dos amplificadores *Fender*. Mesmo com tantas opções, *Dia 36* apresenta algo diferente de outras do grupo.

A canção *Dia 36* é talvez uma das mais melancólicas da discografia dos Mutantes, e também uma das mais “esquisitas” em termos de sonoridade. Iniciando com um tambor já repleto de efeitos, com uma reverberação fortíssima, logo aos 8 segundos já entra um instrumento de cordas, também com uma sonoridade diferente do comum. Grande parte desses efeitos foram criados por Cláudio César, até mesmo acidentalmente.

Ao construir seu primeiro pedal wah-wah [...], bastante usado por Sérgio em *Mágica*, Cláudio conseguiu ir além dos similares estrangeiros. Por derivação, acabou criando o wooh-wooh, um pedal para ser utilizado na região mais grave da guitarra ou até mesmo com um baixo elétrico. Foi esse aparelho que permitiu a Sérgio, na gravação de *Dia 36*, fazer a guitarra como se estivesse vomitando. (CALADO, 1996)

A influência de Cláudio sobre o material era muito grande, transformando vozes em instrumentos e instrumentos em algo totalmente diferente do que se espera. Era comum a banda estar buscando algum som específico, como o próprio vocal de *Dia 36*, fortemente inspirado na voz de John Lennon em *Tomorrow Never Knows*⁴⁰, mas não conseguir atingi-lo com os técnicos do estúdio Scatena, onde foram realizadas as gravações para *Mutantes*, até mesmo pela enorme diferença em termos de equipamentos à disposição entre a banda britânica e dos Mutantes. Mas a presença do “quarto mutante” possibilitava os sonhos de Arnaldo, Rita e Sérgio. O vocal de *Dia 36* conseguiu ser realizado após Arnaldo ligar para seu irmão mais velho, que conseguiu alcançar a sonoridade que a banda buscava.

O som da voz passando pelo canal do órgão eu que fiz. Fui chamado de casa ao estúdio por Arnaldo, para conseguir na hora

³⁹ Há uma referencia no violino à canção *Disparada*, canção de Geraldo Vandré, em 3:46, seguida de uma gargalhada sarcástica dos Mutantes.

⁴⁰ THE BEATLES. **Tomorrow Never Knows**. Londres: EMI, 1966.

o que os técnicos e os Mutantes de lá não puderam: um som feito você descreve. Levei de casa um fone a carvão, tirado do telefone, e o adaptei ao sistema valvulado de amplificação do órgão de Arnaldo. (PACHECO, 2005: 3).

Dia 36 é certamente fora dos padrões mutantes. A voz está distante e mixada de forma que ela se torna mais um instrumento do que a verdadeira âncora do arranjo. A letra, parceria da banda com Johnny Dandurand, um *hippie* norte-americano que fugiu para o Brasil, não contém o humor sarcástico de suas outras composições, e é cantada de uma forma sóbria e melancólica. O baixo é substituído por um violoncelo, muito provavelmente tocado por Rogério Duprat, e o instrumento contribui para a atmosfera sombria com seus fortes graves. A gravação ainda foi realizada numa rotação diferente do padrão, e, quando reproduzida, há uma sensação aparente de que ela está mais lenta, contribuindo ainda mais com a estranheza.

A grande quantidade de efeitos utilizada serviu como uma forma de distanciar o seu eu-lírico do ouvinte, em efeito semelhante ao adotado pelas bandas de *shoegaze* e de *noise*. A alteração da voz humana causa certamente uma sensação de estranhamento, seja ela realizada com doses copiosas de reverberação e ecos, ferramentas como o *autotune*⁴¹ ou como foi em *Dia 36*. Os efeitos vocais já serem algo comum desde a Idade Média, com igrejas sendo construídas com acústicas que davam uma grande reverberação a voz, dando uma qualidade “etérea”, aproximando-a da voz divina (CASTANHEIRA, 2020). Apesar disso, a voz dentro da canção *pop* era tratada quase que exclusivamente com *reverb* e ecos, a partir da utilização das câmaras de eco.

A utilização de um efeito *Leslie*⁴² na voz de Arnaldo é certamente revolucionário, raro até mesmo nas experimentações mutantes. A utilização de efeitos que modulam a voz apenas começou a ser mais disseminada com a popularização do *Vocoder*⁴³ nos anos 70, com a sua utilização por bandas como *Emerson, Lake and Palmer*, *Kraftwerk* e *Pink Floyd*.

⁴¹ Originalmente criado com o objetivo de correção vocal, o Autotune, lançado pela Antares Audio Technologies em 1997, é usado também como uma forma de se dar um efeito robótico a uma voz. A sua primeira utilização com o intuito de distorção vocal foi em *Believe* (1998), canção lançada por Cher.

⁴² Nome dado ao efeito presente em *Tomorrow Never Knows* e *Dia 36*. Originalmente criado com o intuito de aproximar o som do órgão *Hammond* ao órgão de de tubos, tornou-se um efeito sonoro muito utilizado. Ele consiste em uma caixa amplificadora, com motores que giram os alto-falantes, chegando ao efeito em questão.

⁴³ Um tipo de sintetizador que analisa e sintetiza a voz humana a partir de um microfone.

Julio Medaglia, outro “membro agregado” da Tropicália, foi citado pela revista *Veja* comparando o conjunto paulista favoravelmente aos Beatles, reforçando a veia revolucionária dos Mutantes:

Enquanto os Beatles lançam um álbum bem comportado, de rock açucarado, com lindos efeitos de cordas e cravos, três jovens brasileiros, com a média de vinte anos de idade, surgem com um novo LP e conseguem, através do humor e da total desmistificação, ampliar efetivamente os limites da música. (MEDAGLIA, 1969 apud CALADO, 1996)

Se Medaglia, um dos colegas de Rogério Duprat em seus estudos sobre música de vanguarda na Europa, reconhece os Mutantes como ampliadores dos limites musicais, a banda certamente consegue provar a sua fala em *Mutantes* (1969). O estúdio era um *playground* para o grupo, que parecia procurar a cada momento inovações que poderiam os destacar dentro do campo de guerra que era a música brasileira da época. Até mesmo um *jingle*⁴⁴, realizado para a petrolífera *Shell*, foi incluído, em uma época em que a música para comerciais era tida como plenamente inferior. Os Mutantes eram certamente uma banda a frente de seu tempo.

4.3 Chão de Estrelas

O álbum *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* é o primeiro passo dos Mutantes em direção ao rock psicodélico, deixando a Tropicália de lado. Gravado após o exílio de Gil e Caetano, o movimento tropicalista havia sido declarado morto, com direito a enterro simbólico no programa *Divino Maravilhoso*. Apesar disso, o trio mutante segue sua carreira, iniciando os trabalhos no disco em março de 1969, após uma viagem pela Europa e pelos Estados Unidos, embora seu lançamento tenha sido apenas em 1970. No meio do caminho, diversas outras aparições: apresentação no MIDEM, propagandas para a *Shell*, além de um espetáculo teatral intitulado *Planeta dos Mutantes*.

Isso tudo contribuiu para uma evolução no repertório da banda, que buscava se firmar como artistas, fugindo da alcunha de banda de apoio para Gilberto Gil e Caetano Veloso.

⁴⁴ OS MUTANTES. **Algo Mais**. São Paulo: Polydor Records, 1969. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XCTEjdh-fjM>>.

Utilizando sua experiência teatral, o grupo faz uma versão repleta de ironia de *Chão de Estrelas*, seresta composta por Orestes Barbosa e Sílvio Caldas.

Na versão dos Mutantes, Arnaldo imita o estilo de cantar dos seresteiros, e o arranjo o segue, fazendo uma falsa homenagem ao estilo. Após os versos “sinto saudade/da mulher/pomba rola que voou”, a canção sofre uma intervenção sonora: sons de helicópteros, aviões e plateias passam a fazer parte do universo da canção. Uma orquestra de *jazz*, no estilo de *dixieland*⁴⁵, toma conta do fundo sonoro, tendo um efeito quase diegético, simulando uma banda circense de um estranho festival, assim como é mencionado na quarta estrofe de sua letra.

Para muitos, aquilo “[...] era a maculação de um monumento sagrado do cancioneiro brasileiro, apreciado pelos amantes das serenatas que [...] reverenciavam essa obra como um bem tão elevado e intangível como o satélite da Terra.” (LANA, 2013) Para Duprat, que realizou os arranjos orquestrais de todo o disco, a forma humorística eram uma forma de questionar os valores da música erudita, algo que ele já vinha promovendo há anos, como com o grupo M.A.R.D.A.⁴⁶. Segundo Lana, o senso de humor dos Mutantes foi transformado por Duprat e pelos outros tropicalistas em arma no combate a um conservadorismo moralista.

A versão Mutante de *Chão de Estrelas* é talvez a mais satírica, sendo também a mais forte em sua crítica ao conservadorismo brasileiro. A contracapa do álbum *A Divina Comédia* também demonstrava essa visão de um mundo progressivo, livre de tabus sexuais, ao sugerir um ménage-a-trois entre Arnaldo, Sérgio e Rita. O choque foi tanto que Flávio Cavalcanti, apresentador de televisão da época, quebrasse o LP da banda ao vivo, enquanto discursava sobre a decadência dos valores da juventude (FUSCALDO, 2018).

Chão de Estrelas é talvez a canção mais tropicalista do álbum. Carregada por um forte discurso paródico, ela também compartilha de um certo efeito cinematográfico, aparente durante a quebra sonora, e também de uma confluência entre seu arranjo e seus efeitos com sua letra. O exagero no estilo de cantar de Arnaldo, que atua como um seresteiro, serve para elevar essa associação ainda mais, assim como a utilização de “[...] um arranjo musical articulado a diversos efeitos sonoros, muitos dos quais familiares aos espectadores brasileiros habituados com os filmes de comédia e os desenhos animados norte-americanos.”

⁴⁵ O *jazz* de *dixieland* é um outro nome dado ao *jazz* tradicional de Nova Orleans.

⁴⁶ O M.A.R.D.A. (Movimento de Arregimentação Radical de Defesa da Arte) foi criado em 1966 como resposta a uma matéria da revista Manchete que criticava alguns monumentos paulistas como exemplos de mau gosto. Duprat e outros como Décio Pignatari e Damiano Cozzella saíram pelas ruas de São Paulo com cartazes homenageando e defendendo tais monumentos, com o M.A.R.D.A. sendo dissolvido no dia seguinte (LANA, 2013).

O conceito de som diegético é fundamental para o entendimento dessa gravação como um dos grandes trunfos da carreira da banda paulista. Segundo Gordman, a música diegética é “[...] aquela que se origina e sincroniza com fontes sonoras como instrumentos ou rádios apresentadas dentro da ação que vemos.”⁴⁷ (GORDMAN, 1987) Emboaba e Maia Junior (2016) complementam: “O som diegético transposto em imagem seria os “balões de conversa” e aos ‘balões de efeitos’ em tiras de histórias em quadrinhos. São sons que existem no mundo ficcional e nele interagem enquanto característica física e informativa para os personagens e o espectador.”

Dessa forma, o som diegético seria aquele que está presente dentro do universo de uma determinada cena. *Chão de Estrelas* nos transporta de avião e helicóptero para dentro de um circo, onde um “palhaço das perdas ilusões” se apresenta, transformando uma canção célebre, que havia sido cultuada por Manuel Bandeira como dona de um dos versos mais bonitos da língua portuguesa⁴⁸, em uma grande piada.

Os efeitos sonoros da canção foram um misto de gravações pré-existentes, que faziam parte de coletâneas utilizadas para desenhos animados, retirados de fonogramas em um processo semelhante ao *sampling*⁴⁹, e gravadas durante as sessões do álbum. Para simular o “pisar os astros distraída”, foram utilizadas persianas velhas, com os técnicos do estúdio gravando os Mutantes pisando sobre elas. O rangido da “porta do barraco” foi realizado pela porta do próprio estúdio, que rangia ao se movimentar. Os sons de palmas e da aeronave foram *sampleados* de gravações de um festival da canção e do desenho animado *Pica-pau*, respectivamente. (LANA, 2013)

O resultado era uma colagem sonora que, mesmo sendo diferente de outros exemplos mais experimentais, como a também tropicalista *Objeto Semi-Identificado*, ainda assim incorporava diversos elementos díspares que geravam um resultado totalmente diferente de suas origens. Ao misturar sons de comédias como a do *Pica-pau*, uma seresta tida como uma das grandes letras da música brasileira e o som *jazzístico* festivo, Duprat e os Mutantes criaram uma forte crítica a um conservadorismo que não representava mais a geração do desbunde.

⁴⁷ “[...] music which originates in and synchronises with sound sources such as instruments or radios featured within the action in vision”.

⁴⁸ “Se se fizesse aqui um concurso, como fizeram na França, para apurar qual o verso mais bonito da nossa língua, talvez eu votasse naquele de Orestes em que ele diz: ‘Tu pisavas os astros distraída...’ Só mesmo em “Chão de estrelas” era possível achar esse verso.” (BANDEIRA, 1956 apud LANA, 2013 p. 191)

⁴⁹ A técnica do *sampling* é muito utilizada hoje em dia, e consiste na reutilização de um trecho de uma gravação em uma nova gravação.

4.4 Top Top

É muito perceptível a mudança não só na sonoridade, mas na fidelidade entre os discos *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970) e *Jardim Elétrico* (1971). Não só o trio virou um quinteto, com a integração oficial de Dinho Leme como baterista e Liminha como baixista, uma temporada em Paris também contribuiu fortemente para uma mudança na relação dos Mutantes com a parte técnica de sua música. Com uma abordagem bem mais maximalista, presente até mesmo na capa desenhada por Alain Voss, a psicodelia toma por completo a banda.

A faixa que abre o disco já começa com um estouro. Arnaldo, que agora era creditado apenas como tecladista, aproveita essa nova liberdade já nos primeiros segundos, com seu órgão elétrico Hammond amplificado com uma caixa Leslie, instrumentos padrão das bandas de rock psicodélico da época.

A agressividade chama a atenção, especialmente da bateria. Apesar de ainda fazer referências ao estilo tropicalista, a canção se assemelha muito mais àquelas de rock psicodélico da época do que do estilo que os consagrou anteriormente. A percussão que aparece aos 1:40 parece ser o único elo de ligação entre a faixa e o tropicalismo. Somando a isso a experiência do grupo gravando *Tecnicolor* (2000) em terras francesas, onde canções como *Baby*, *Bat Macumba* e *Ela É Minha Menina* aparecem regravadas em inglês, com arranjos que, de certa forma, também retiram a Tropicália das composições com o intuito de torna-las mais comerciais, é possível ver uma mudança na direção adotada pelos Mutantes, que se aproximavam cada vez mais de bandas como *Emerson, Lake and Palmer* e menos com seus conterrâneos brasileiros.

A clareza e diferenciação entre os instrumentos aumenta e muito, devido a equipamentos cada vez mais refinados. Os estúdios brasileiros estavam se modernizando, possibilitando agora a gravação em 4 canais⁵⁰, e algumas gravações de *Tecnicolor* foram reaproveitadas para o álbum (*Baby*, *Tecnicolor* e *El Justiciero*), tendo assim uma fidelidade maior do que em seus trabalhos anteriores, que dependiam do *bounce*⁵¹ para a abertura de mais canais para a gravação, o que degradava a qualidade das faixas cada vez que era realizado.

⁵⁰ Segundo Fuscaldo (2018), referindo-se ao estúdio CDB (Companhia Brasileira de Discos), “quando o grupo chegou lá, o estúdio já funcionava com 4 canais, o que permitia a captação independente de cada instrumento. Isso não era muito utilizado pelos Mutantes, pois eles gostavam de gravar como se estivessem tocando ao vivo.”

⁵¹ *Bounce* era o termo utilizado para a exportação de múltiplas faixas para uma nova, liberando um número maior de faixas para a gravação de novos elementos

A própria contracapa do disco demonstrava a gama enorme de equipamentos à disposição do grupo, demonstrando diversos amplificadores potentes, com caixas acústicas tão grandes quanto geladeiras. O contrabaixo semiacústico de Liminha, que havia sido construído por Cláudio César, era, segundo o próprio, “meio medieval” (LIMINHA, 2016), mas tinha alguns elementos que o diferenciavam do padrão da época: um circuito de distorção dentro do próprio instrumento e um captador de vitrola para os sons agudos. Fuscaldó descreve o captador como “[...] um captador feito a partir de uma cápsula de vitrola foi colocado embaixo do encordoamento, o que causava uma distorção e aumentava a potência sonora.” (FUSCALDO, 2018)

O arranjo de *Top Top* é basicamente idêntico ao de uma banda de rock. Temos o órgão Hammond, piano, contrabaixo elétrico, guitarra elétrica, bateria, vozes, palmas, uma campana que marca o tempo durante a canção, e, no refrão, algo que parece ser um sintetizador monofônico, possivelmente um *Minimoog*⁵². Durante a ponte, um tamborim e um instrumento de batoque aparecem também.

O grave do contrabaixo de Liminha está presente de uma forma que não estava nos trabalhos anteriores, e a bateria está muito mais evidente, pulsando com a canção. O campo estereofônico é utilizado ao máximo, com o piano e o órgão presente apenas no canal direito, e a guitarra exclusivamente na esquerda.

A guitarra, inclusive, aparece pouco, sendo protagonista apenas durante o seu solo, que dura meros 15 segundos. *Top Top* é certamente carregada por seus elementos rítmicos, principalmente o baixo e a bateria. É necessário enfatizar novamente a distância da sonoridade de *Jardim Elétrico* para o que foi apresentado pela banda em seus discos anteriores, especialmente os dois primeiros. Como já foi argumentado anteriormente, há uma clara ligação entre o avanço nas técnicas e tecnologias de gravação da qual a banda usufruiu e a ausência de experimentações mais presentes em seus álbuns. É claro que esse não é o único fator relevante para isso, já que, com a mudança dos membros para a Serra da Cantareira em 1970, houve um mergulho ainda maior no desbunde e na experiência lisérgica, algo que se espelhou nesses novos rumos, mais semelhantes ao rock progressivo e psicodélico, além da ausência de Rogério Duprat como arranjador nesse último disco. Conforme a lista de equipamentos da banda crescia, menor era a necessidade da criação de engenhocas por Cláudio César. Os estúdios brasileiros, que se modernizavam cada vez mais, já conseguiam solucionar diversos problemas

⁵² O Minimoog, lançado em 1970 pela Moog Music, era uma versão mais barata e portátil do sintetizador modular Moog. Sabe-se que Arnaldo possuía um modelo, utilizado no seu álbum solo *Lóki?* (1974)

apresentados pela banda, diminuindo também o número de soluções criativas idealizadas pelos paulistas.

Com a posterior saída de Rita Lee, que ainda gravou o disco *Mutantes e Seus Cometas no País do Baurtes* (1972) com o grupo, estava decretado o fim dos Mutantes como uma banda revolucionária e, principalmente, distinta de suas contemporâneas. Apesar da utilização ainda maior de sintetizadores, dentre os quais agora também se incluía um *Mellotron*⁵³, ou a utilização de *flangers*⁵⁴ na bateria, ou até mesmo a utilização de um *sample* do próprio grupo, com o “resgate” de *Tempo no Tempo* (1968) aos 7:45 da canção que dá título ao 5º álbum da banda, a utilização da tecnologia pelo grupo não era tão diferente do que os grupos estrangeiros de rock progressivo faziam.

Os equipamentos tornaram-se cada vez mais caseiros. Sérgio acabou substituindo sua REGVLVS por uma *Fender Stratocaster*, Liminha trocou seu baixo CCDB por um *Rickenbacker 4001*, a aparelhagem de som era da *Peavey*, os pedais da britânica *Colorsound*. Os efeitos únicos, como o “Inferno Verde”, foram substituídos por aqueles produzidos em massa. E assim, os Mutantes acabaram tornando-se apenas mais um dos inúmeros conjuntos que tocavam o gênero nos anos 70.

⁵³ Uma espécie de *sampler* eletro-mecânico, que utilizava fitas magnéticas para reproduzir sons. Ficou conhecido após seu uso em *Strawberry Fields Forever* (1967).

⁵⁴ O *flanger* é um efeito sonoro causado pela mistura de dois sinais idênticos, mas com um sendo ligeiramente atrasado em relação ao outro. Parte do sinal de saída é retornado à entrada, causando um som semelhante ao de uma turbina de avião.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde sua concepção, esse texto buscou apresentar os Mutantes de uma forma diferente daquela normalmente associada com o grupo, ou seja, coadjuvantes de uma Tropicália estrelada por Gilberto Gil e Caetano Veloso. O trio paulista foi fundamental para o movimento, trazendo uma perspectiva jovem e muito mais ligada ao rock do que os outros tropicalistas. Além disso, foram eles quem tiveram um papel mais revolucionário dentro da música nacional quando levamos em conta o papel das tecnologias de gravação. Os equipamentos de Cláudio César Dias Baptista foram importantíssimos para diferenciar os Mutantes de seus contemporâneos, com seus discos possuindo efeitos sonoros diferentes dos encontrados em outras composições da época, por exemplo.

Claro que Gil e Caetano foram muito importantes também para a Tropicália e para os Mutantes, com os dois contribuindo com diversas composições para o primeiro LP da banda. Os tropicalistas, de uma forma geral, contribuía muito com o trabalho um do outro, com arranjos sendo realizados diversas vezes de forma conjunta. A Tropicália era um verdadeiro círculo colaborativo, sendo Gil e Veloso os mais proeminentes do movimento e, consequentemente, tidos como protagonistas, mesmo que todos seus membros tenham tido diversas colaborações importantes. Afinal, foi Gilberto Gil quem trouxe os Mutantes para tocarem com ele no Festival de Música Popular Brasileira de 1967, buscando uma renovação no projeto cultural brasileiro, uma revolução estética que incorporasse o moderno, utilizando a guitarra elétrica como seu objeto sagrado.

Dessa forma, a Tropicália apresentou-se como o novo passo na linha de evolução cultural brasileira, seguindo a Antropofagia Cultural Oswaldiana, “devorando” a guitarra, objeto estrangeiro, e transformando-a em parte do universo cultural nacional. A “geleia geral brasileira” misturava a moderna guitarra elétrica com o tradicional berimbau, gerando uma música que representava muito bem as contradições presentes na vida brasileira.

A Tropicália era também uma nova forma de se criticar o *status quo*, diferente daquela presente nas músicas de protesto dos CPCs. A busca de um novo modelo estético, um que incorporasse o conceito de indústria cultural adorniano para dentro de sua própria forma de produção, estava muito mais adequado à realidade mercadológica na qual a música se encontrava desde a popularização do rádio. É inegável a dependência do artista em relação ao mercado, algo presente desde os tempos de mecenato no século XVIII. Porém, agora, ao invés de um mecenas, são as *majors* quem dominam o mercado.

Os Mutantes são um grande exemplo disso. A banda realizou uma série de comerciais para a multinacional *Shell*, cujo *jingle* está inclusive presente no segundo álbum do grupo. A Tropicália aceitou o viés mercadológico da música, utilizando-o a seu favor em busca da revolução cultural que tanto buscavam dentro do Brasil. O corte de cabelo, as roupas utilizadas no palco, as capas de seus discos e até mesmo o programa *Divino Maravilhoso* mostravam o valor dado pelos tropicalistas a isso: quanto mais controvérsias, mais famosos eles ficavam.

É de fundamental importância também a análise de uma banda que tanta importância dava não só à qualidade e fidelidade sonora, mas também aos efeitos sonoros, e que também realizava isso de uma forma “caseira”. A incorporação de equipamentos únicos, quase sempre produzidos por Cláudio César Dias Baptista, no seu método de trabalho foi fundamental para que os Mutantes possuíssem um som verdadeiramente único. Mesmo com fortes influências de conjuntos como os Beatles, o grupo paulista sempre se diferenciou por suas soluções únicas para os problemas encontrados no estúdio. Não é à toa que grande parte do declínio no apreço crítico das obras dos Mutantes ocorre após a adoção de equipamentos “genéricos”, ou seja, produzidos em massa e que estava presente em diversos estúdios pelo mundo. Nesse caso, a crítica feita por Adorno é extremamente pertinente: a industrialização tem um papel forte na padronização da música popular, pelo menos em sua sonoridade.

Sobre a história dos Mutantes como banda, é importante ressaltar seu início como uma banda jovem em um momento propício para seu sucesso inicial: o amadorismo da indústria audiovisual brasileira possibilitava a aparição de bandas semiprofissionais em programas televisivos famosos, além de intensificar o contato entre elas e artistas já consagrados naquele momento. O surgimento e a ascensão de diversas bandas e cantores de rock deve muito a isso. O sucesso dos programas de auditório, tanto do lado bossanovista quanto do jovem guardista, além dos festivais da canção, fez com que houvesse um caminho claro para o estrelato.

Apesar disso, o cenário musical encontrava-se estagnado, e buscava-se um “novo som universal”, que acabaria gerando a Tropicália. E são os Mutantes quem melhor representam o som tropicalista, pelo menos em sua primeira fase. A mistura de conhecimento musical clássico, forte interesse no rock internacional dos Beatles e outros, além da criatividade desenfreada que era fundamental para seu experimentalismo, faziam com que o trio paulista mostrasse um lado diferenciado da cultura popular brasileira, uma que utiliza as influências estrangeiras de forma verdadeiramente antropofágica.

Apesar de sua característica criatividade, a banda de Arnaldo, Rita e Sérgio possuía um catálogo muito pequeno quando estavam gravando seu primeiro disco, *Os Mutantes* (1968). Gilberto Gil, Caetano, Jorge Ben, The Mamas & The Papas, todos tiveram canções como parte

do repertório interpretado pelos Mutantes em seu álbum de estreia. Em seus lançamentos futuros, o grupo se distanciou cada vez mais do círculo colaborativo tropicalista, algo que se intensificou com o exílio de Gil e Caetano, com os discos de Jardim Elétrico (1971) e Mutantes e Seus Cometas no País dos Baurets (1972), os dois últimos com a formação clássica da banda, sendo considerados discos de rock psicodélico e progressivo, longe do som consagrado pela Tropicália.

A temporada dos Mutantes em Paris, substituindo Elis Regina nos palcos do L'Olympia, trouxe também a oportunidade de gravar um novo álbum feito para o mercado europeu: *Tecnicolor* (2000)⁵⁵. O LP demonstrou muito bem essa mudança na sonoridade mutante. Mesmo que tenha sido feito de forma relutante, as regravações de clássicos do grupo como *Bat Macumba*, *Panis et Circensis* e *Ando Meio Desligado*, todas em versões voltadas para o público estrangeiro, largando a experimentação e as idiossincrasias Mutantes em prol de um som “limpo” e mais padronizado.

Essa mudança também coincide diretamente com a adoção da banda de novos equipamentos, padrões na indústria, além da possibilidade de se realizar gravações em 16 canais. A substituição da tecnologia de gravação produzida por Cláudio César Dias Baptista, irmão de Sérgio e Arnaldo, por objetos produzidos em massa, acaba tirando parte da originalidade do conjunto, que passou a obter soluções mais simples e normalizadas para os problemas que enfrentava no estúdio. Nem mesmo a guitarra de ouro de Sérgio, produzida pelo irmão e repleta de possibilidades sonoras distintas daquelas encontradas nos instrumentos mais utilizados na época, sobreviveu: foi substituída por uma Fender Stratocaster.

A guinada em direção a um som menos único e mais ligado ao rock progressivo contribuiu para que Rita Lee acabasse saindo da banda. Ajudou também o seu relacionamento extremamente conturbado com Arnaldo, que acabou saindo da banda também em 1973. Era o fim dos Mutantes, que, após serem consideradas uma das bandas mais experimentais e inovadoras de sua época, acabaram tornando-se apenas mais uma das inúmeras imitações de grupos como Emerson, Lake and Palmer e Mahavishnu Orchestra.

Rogério Duprat, por sua vez, era muito mais experiente na música que os Mutantes, e acabou sendo fundamental para a introdução do trio no grupo tropicalista. O arranjador foi fundamental na incorporação das orquestras e samples dentro das canções dos Mutantes, trazendo um lado diferente do rock britânico que os jovens tanto gostavam. Ele foi signatário

⁵⁵ Apesar de ter sido gravado no ano de 1970, antes mesmo da gravação de *Jardim Elétrico* (1971), o disco foi lançado apenas em 2000, após uma renovação no interesse na banda.

do manifesto da Música Nova, movimento que, assim como a Tropicália, buscava novas direções estéticas para a arte brasileira, porém vindo de um viés mais específico: a música clássica. Os dois grupos se assemelhavam muito em suas visões, ambos buscando uma mudança na forma artística, misturando elementos da alta e da baixa cultura. Com as mudanças no universo musical não só brasileiro, mas também mundial, com novas tecnologias surgindo de forma cada vez mais rápida, essa “geleia geral” era fundamental para a atualização da cultura brasileira em algo moderno, assim como estava sendo feito com a própria infraestrutura do país.

A entrada da guitarra elétrica no dicionário musical brasileiro, juntamente com a distorção, era uma ótima representação dessa modernização. Mesmo com protestos sendo realizados contra a sua existência no Brasil, além de uma indústria local que não produzia instrumentos de qualidade comparável àqueles encontrados no mercado norte-americano ou europeu, a guitarra passou a fazer parte da música nacional. A Tropicália buscava exatamente isso, tendo o instrumento elétrico e sua justaposição com outros mais tradicionais como o violão e o berimbau como elementos fundamentais para seu projeto estético.

Juntamente com a guitarra, os efeitos sonoros também tinham muita importância para os Mutantes. Canções como Dia 36 (1969), analisada no capítulo anterior em mais detalhes, está repleta de efeitos, que a transformam totalmente, com sua performance indo muito além daquilo que está escrito apenas em sua partitura, ou seja, sendo representada de uma forma única e eterna: sua gravação. Os efeitos são fundamentais para se dar sentido a obra, fazendo parte do próprio texto.

Em um momento no qual os pequenos estúdios caseiros ganham cada vez mais espaço, a cultura *DIY* que os Mutantes incorporaram durante a primeira fase de sua carreira, com a utilização de equipamentos produzidos por Cláudio César, ganha cada vez mais relevância. A banda paulista é uma ótima referência para uma sonoridade moderna e única, já que abraçava igualmente sua brasilidade, mas sem rejeitar o *zeitgeist* sonoro global. Até hoje é possível ouvir sua influência, tanto nacional quanto internacionalmente, em artistas como St. Vincent, Boogarins, O Terno, Beck, Nação Zumbi e muitos outros. Afinal, Os Mutantes são demais!

REFERÊNCIAS

Filmografia:

TROPICÁLIA. Direção de Marcelo Machado. Bossa Nova Films: São Paulo, 2012. 1 DVD (89 min)

OS MUTANTES. **A História do Rock Brasileiro.** São Paulo: PlayTV, 2016. Programa de TV. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=jzh6UbognS0> >

OS MUTANTES. **Programa Jovem Urgente.** Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=femm4wYBE-s>>

OS MUTANTES. **Discoteca MTV.** São Paulo: MTV, 2007. Programa de TV. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=cDh1EzstOMw>>

Discografia:

CAETANO VELOSO. **Caetano Veloso.** São Paulo: Philips, 1968.

GILBERTO GIL. **Gilberto Gil.** São Paulo: Philips, 1968.

O'SEIS. **Suicida/Apocalipse.** São Paulo: Continental, 1966. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=m3koWbqsHhU>>. Acesso em 2 de jul. de 2021.

OS MUTANTES. **Os Mutantes.** São Paulo: Polydor, 1968.

OS MUTANTES. **Mutantes.** São Paulo: Polydor, 1969.

OS MUTANTES. **A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado.** São Paulo: Polydor, 1970.

OS MUTANTES. **Jardim Elétrico.** São Paulo: Polydor, 1971.

OS MUTANTES. **Mutantes e Seus Cometas no País do Baurets.** São Paulo: Polydor, 1972.

OS MUTANTES. **Tecnicolor.** São Paulo: Universal, 2000.

VÁRIOS. **Tropicália ou Panis et Circenses.** São Paulo: Philips, 1968.

VÁRIOS. **III Festival da MPB.** São Paulo: CBS, 1967.

Bibliografia:

ADORNO, Theodor Wiesengrund. A Indústria Cultural. In: COHN, Gabriel (org.). **Sociologia**; trad. Flávio Koghe, Aldo Onesti e Amélia Cohn, p. 92-99. 2.ed. São Paulo: Ática, 1994. (col. Grandes cientistas sociais, n. 54).

_____. Sobre música popular. In: COHN, Gabriel. **Sociologia.** (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1987, pp. 115-146.

_____. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: **Textos Escolhidos**. Benjamin, Adorno, Horkheimer, Habermas. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 165-6.

AGUIAR, Cícero Vicente Schmidt de. **Mutantes**: uma análise da antropofagia tropicalista. 2010. 96 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: **Revista de Antropofagia**. Reedição da Revista Literária publicada em São Paulo – 1ª e 2ª edições – 1928- 1929. São Paulo: CLY, 1976. p. 3;7.

Baianos na tv: "divino, maravilhoso". **Folha de São Paulo**. São Paulo. 30 out. 1968. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/eubioticamente-atraidos/reportagens-historicas/baianos-na-tv-divino-maravilhoso>. Acesso em: 5 jul. 2021.

BARAT, Aicha Agoumi de Figueiredo. **Capas de Disco**: modos de ler. 2018. 297 f. Tese (Doutorado) - Curso de Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.pucrio.br/35282/35282.PDF>. Acesso em: 2 jul. 2021.

BARBAN, Priscila Follmann; CAVINI, Maristella Pinheiro. CLARISSE LEITE: perfil biográfico e listagem temática das obras para piano. **Revista História e Cultura**, Franca, v. 3, n. 1, p. 329-346, 07 jul. 2014.

BRITO, Eleonora Zicari. A MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NOS CONTURBADOS ANOS DE CHUMBO: entre o engajamento e o desbunde. **Música e Artes**, São Paulo, v. 43, p. 139-160, dez. 2011.

CALADO, Carlos. **A Divina Comédia dos Mutantes**. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 1996. 358 p.

CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE, 20., 2018, Juazeiro, Ba. **As Capas de Discos Projetadas pelos Designers no Brasil E a Agregação de Valores ao Movimento Tropicalista**. [S.l.]: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2018.

CORDEIRO, Renata Marques. **NO PAÍS DOS BAURETZ**: dimensões políticas do deboche dos mutantes à luz da teoria bakhtiniana (1966 - 1973). 2017. 134 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2017.

CORRÊA, João Francisco de Souza. Música Concreta e Eletrônica: uma exposição sobre as origens da música eletroacústica. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA ELETROACÚSTICA, 2013, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: EIMAS, 2013. p. 54-60.

COSTA, Rodrigo Marconi. Antropofagia na canção “Batmakumba” de Caetano Veloso e Gilberto Gil. In: SIMPÓSIO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA, 11., 2007, São Paulo. Anais... São Paulo: ABRALIC, 2007.

COZZELLA et al. **Revista Invenção**: Revista de Arte de Vanguarda, São Paulo n. 3, ano 2, , p. 5-6, jun.1963.

DI CARLO, Josnei. A Tropicália é a prova dos nove. **Outras palavras**. Brasília, 10 dez. 2017. Disponível em: <<https://vermelho.org.br/2017/12/11/a-tropicalia-e-a-prova-dos-nove/>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

DINIZ, Júlio Cesar Valladão. Caetano, um griot antropófago no teatro do mundo. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 17, n.1, p. 49-56, jan.-jun. 2013.

EMBOABA, Fernando; MAIA JUNIOR, Adolfo. Equivalência do som transdiegético próprio dos jogos eletrônicos com a função do diálogo no cinema. **Revista Geminis**, Campinas, v. 1, n. 7, p. 232-254, 06 jul. 2016.

ESSE tal de iê-iê-iê é uma droga: Elis Regina reage à ofensiva da Jovem Guarda. Elis Regina reage à ofensiva da Jovem Guarda. **InTerValo**, Rio de Janeiro, p. 10-11, 27 mar. 1966.

FUSCALDO, Chris. **Discobiografia Mutante**: álbuns que revolucionaram a música brasileira. Rio de Janeiro: Garota FM, 2018.

GARSON, Marcelo. Jovem Guarda versus MPB: A construção midiática da guerra. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 25, n. 3, p. 1-21, setembro, outubro, novembro e dezembro de 2018: ID29728.

GORBMAN, Claudia, **Unheard Melodies**: narrative film music. Londres: The British Film Institute Publishing, 1987.

GUIMARÃES, Valéria. A passeata contra a guitarra e a “autêntica” música brasileira. In: RODRIGUES, Cristina Carneiro; LUCA, Tania Regina de; GUIMARÃES, Valéria (org.). **Identities Brasileiras**: composições e recomposições. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014. p. 145-173.

HENNION, Antoine. The production of success: an anti-musicology of the pop song. **Popular Music**, Cambridge, v. 3, p. 159-193, jan. 1983. Cambridge University Press (CUP). Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/853099>>. Acesso em: 16 maio 2021.

JEZZINI, Jhanainna Silva Pereira. Antropofagia e Tropicalismo: identidade cultural?. **Visualidades**, Goiânia, v. 8, n. 2, p. 49-73, jun.-dez. 2010.

MACHADO, Gustavo Barletta. Transformações na Indústria Fonográfica Brasileira nos anos 1970. **Revista Sonora**, Campinas, v. 2, n. 3, p. 1-10, 2006.

MATTEO, Giovanna de. O PECULIAR DIA EM QUE ELIS REGINA LIDEROU A MARCHA CONTRA A GUITARRA ELÉTRICA. **Aventuras na História**, São Paulo, 05 nov. 2020. Disponível em: <<https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/o-peculiar-dia-em-que-elis-regina-liderou-a-marcha-contr-a-guitarra-eletrica.phtml>>. Acesso em: 23 jul. 2021.

MUTANTES querem seguir seu próprio caminho: nada de Beatles brasileiros. **O Globo**, Rio De Janeiro, 20 de mar. de 1969.

LANA, Jonas Soares. **Rogério Duprat, arranjos de canção e a sonoplastia tropicalista**. 2013. 251 f. Tese (Doutorado) - Curso de Ciências Sociais, Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

OLIVEIRA, Leonardo Davino. Jeito de corpo: desbunde como resistência político-poética. In: XV Abralic (Associação Brasileira de Literatura Comparada): experiências literárias, textualidades contemporâneas, 2016. Anais.... pp.5605-5612. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491523280.pdf>. Acesso em: 5 jul 2021.

PAIVA, José Eduardo Ribeiro de. Os Mutantes: hibridismo tecnológico na música popular brasileira dos anos 60/70. **Revista Sonora**, Campinas, v. 4, n. 7, 2012.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **Não Vá Se Perder Por Aí**: a trajetória dos mutantes. 2008. 175 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Sociologia, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2008.

TRUJILLO, Rodrigo de Böer. Os mutantes antropófagos. **Darandina Revisteletrônica**, Juiz de Fora, v. 4, n. 1, jun. 2011.

ZIELINSKI, Siegfried. **Arqueologia da mídia**: em busca do tempo remoto das técnicas do ver e do ouvir. Trad. Carlos D. Szlak. São Paulo: Annablumme, 2006.